

DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

**MOVILIDAD CULTURAL DE LA MÚSICA PARA GUITARRA
DE JOAQUÍN RODRIGO**

*LAS VERSIONES POPULARES DEL CONCIERTO DE ARANJUEZ COMO CASO
PARADIGMÁTICO*

TESIS DOCTORAL

AUTOR: JUAN CARLOS ALMENDROS BACA


DIRECTOR: DR. MIGUEL DE AGUILERA MOYANO

2016



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Juan Carlos Almendros Baca

 <http://orcid.org/0000-0002-6560-8098>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

D. Miguel de Aguilera Moyano, director de la Tesis Doctoral realizada por D. Juan Carlos Almendros Baca (D.N.I. 24883160N),

Hace constar que

D. Juan Carlos Almendros Baca ha realizado bajo mi supervisión la Tesis Doctoral titulada *Movilidad cultural de la música para guitarra de Joaquín Rodrigo. Las versiones populares de Concierto de Aranjuez como caso paradigmático*.

Revisado dicho trabajo AUTORIZO su presentación y defensa pública en la Universidad de Málaga, al estimar que reúne los requisitos formales y científicos para la obtención del título de doctor conforme a la legislación vigente.

En Málaga, a 16 de septiembre de 2016

Fdo.: Dr. Miguel de Aguilera Moyano

AGRADECIMIENTOS

Gracias muy especiales a D.^a Cecilia Rodrigo, Presidenta de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, hija del compositor, por su amable atención y disposición ante la realización de esta investigación.

Conste mi agradecimiento al Dr. Miguel de Aguilera Moyano, catedrático de Comunicación de la Universidad de Málaga, tutor y director de esta tesis doctoral; sin su orientación, consejos, determinación y disponibilidad, ésta no habría sido posible.

Y a las cuatro personas que por su amor a la música y a la guitarra, por su relación personal, como maestros, compañeros y amigos, han prestado su apoyo accediendo a ser entrevistadas, aportando sus valiosas opiniones sobre un mismo tema desde distintos puntos de vista: D.^a Paula Coronas, D. Rafael Díaz, D. David Martínez y D. Eusebio Rioja.

*Guitarra del mesón que hoy sueñas jota,
mañana petenera,
según quien llega y tañe
las empolvadas cuerdas.*

*Guitarra del mesón de los caminos,
no fuiste nunca, ni serás, poeta.*

*Tú eres alma que dice su armonía
solitaria a las almas pasajeras...
Y siempre que te escucha el caminante
sueña escuchar un aire de su tierra.*

Antonio Machado

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| I. INTRODUCCIÓN | 12 |
| 1.1. Consideraciones previas..... | 12 |
| 1.2. Hipótesis y objetivos | 13 |
| 1.2.1. Líneas..... | 16 |
| 1.2.2. Objetivos | 17 |
| 1.3. Estado de la cuestión | 17 |
| 1.3.1. Estudios previos | 17 |
| 1.3.2. Fuentes | 20 |
| 1.4. Metodología | 26 |
| 1.4.1. Objeto y ámbito de estudio..... | 26 |
| 1.4.2. Descripción de métodos..... | 27 |
| 1.4.3. Fases del procedimiento analítico..... | 30 |
| 1.4.4. Fichas descriptivas..... | 31 |
| 1.4.5. Muestra de estudio | 36 |
| 1.5. Consideraciones teóricas y esquemas analíticos | 37 |
| 1.5.1. Análisis de elementos intrínsecos | 44 |
| 1.5.2. Análisis de elementos extrínsecos | 52 |
| 1.5.3. Análisis de la música popular | 58 |
| II. MODOS CULTURALES Y FUSIÓN MUSICAL | 63 |
| 2.1. Cultura y modos culturales | 63 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 2.1.1. | Lo culto y lo popular | 63 |
| 2.1.2. | La guitarra y su música en tres modos de cultura..... | 69 |
| 2.1.3. | Modo culto | 75 |
| 2.1.4. | Modo popular tradicional | 85 |
| 2.1.5. | Modo masivo..... | 94 |
| 2.2. | De la hibridación cultural a la fusión musical..... | 100 |
| 2.2.1. | El tema musical: de la idea al sonido | 102 |
| 2.2.2. | El tema popular en la música culta | 107 |
| 2.2.3. | Movilidad cultural del tema musical | 113 |
| 2.3. | Éxito, público y versiones | 120 |
| 2.3.1. | Éxito..... | 120 |
| 2.3.2. | Público | 125 |
| 2.3.3. | Objeto y ámbito de recepción de las versiones | 129 |
| III. | LA MÚSICA PARA GUITARRA DE JOAQUÍN RODRIGO | 137 |
| 3.1. | Contexto | 137 |
| 3.2. | Obra para guitarra | 153 |
| 3.3. | El éxito de Rodrigo..... | 165 |
| IV. | EL <i>CONCIERTO DE ARANJUEZ</i> | 199 |
| 4.1. | Original y versiones | 199 |
| 4.2. | Análisis de la versión original | 210 |
| 4.2.1. | Primer movimiento | 212 |
| 4.2.2. | Segundo movimiento | 225 |

| | |
|--|-----|
| 4.2.3. Tercer movimiento..... | 239 |
| 4.3. Análisis de la primera versión pop: <i>Aranjuez, mon amour</i> | 247 |
| 4.4. Análisis de las versiones ligeras del autor: <i>Aranjuez, ma pensée</i> | 256 |
| V. ANÁLISIS DE ARCHIVOS SONOROS | 265 |
| 5.1. Versión original..... | 265 |
| 5.2. Versiones instrumentales clásicas no originales | 274 |
| 5.3. Versiones vocales clásicas no originales..... | 293 |
| 5.4. Versiones Pop Vocal | 312 |
| 5.5. Versiones pop instrumental | 346 |
| 5.6. Versiones <i>Jazz</i> y fusión | 389 |
| 5.7. Resultados | 415 |
| VI. CONCLUSIONES | 433 |
| VII. REFERENCIAS..... | 442 |
| VIII. ANEXOS | 456 |
| 8.1. Tablas y gráficos..... | 456 |
| 8.2. Entrevistas | 466 |
| 8.3. Partituras | 500 |
| 8.4. Archivos sonoros en <i>pendrive</i> o CD adjunto | |

PRESENTACIÓN

Mi interés como guitarrista –emisor de cultura– y mi aprecio como oyente –receptor de cultura– por la música de un instrumento que da sentido, color y dulzor a la vida, lo ha sido siempre sin discriminar el modo cultural o género musical de procedencia de sus sonidos; sólo condicionado por la calidad intrínseca y la sugerencia sensual de las músicas en que interviene la guitarra con especial protagonismo: desde el repertorio histórico, clásico y contemporáneo de concierto, pasando por las vanguardias, el flamenco, el *jazz* y el *rock*, hasta el folk y los folclores del mundo. Pero siempre con una querencia, acentuada con el tiempo y el estudio, hacia la música original para guitarra clásica de raíz popular española. Desde los vihuelistas hasta las últimas tendencias de los jóvenes compositores nacionales del momento, sin dejar de tener presentes de una manera especial a los músicos de la Generación del 27; por la brillantez y exuberancia de la eclosión de su arte, por la dureza de las circunstancias históricas que vivieron, por su mítica relación con los poetas e intelectuales coetáneos y anteriores, por su compromiso con el pasado y el presente –su presente–, y con el futuro –nuestro presente– de la cultura popular sin renunciar al cultivo de la exquisitez artística y la forma clásica. Y por la generosidad de su mirada hacia la guitarra, componiendo casi todos ellos al menos una pieza para nuestro instrumento, siendo sin duda el más generoso y afortunado Joaquín Rodrigo.

De la extensa obra del compositor levantino sobresale el ya universal *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, objeto de innumerables interpretaciones y estudios desde el mismo día de su estreno en el cada vez más lejano año 1940. No es exactamente esta obra nuestro objeto de estudio, sino el hecho de su popularización por medio de las múltiples versiones que, en los más variados géneros musicales y formatos instrumentales, se han venido realizando desde 1960 hasta nuestros días. Un fenómeno producido por las industrias culturales, que con su creciente poder, promueven, condicionan y sostienen la creación musical en el globalizado mundo actual. Como nos interesa la música para guitarra en general –instrumento musical ejemplar en la conjunción de lo culto y lo popular– y la de Rodrigo en particular, nos hemos fijado en este fenómeno asociado en su génesis a la guitarra y en su desarrollo

a las industrias culturales, sin las cuales –guitarra e industria– su desarrollo en el tiempo no habría sido posible.

De la reflexión sobre tal fenómeno, particularmente llamativo y complejo, surgió una serie de preguntas relativas a la actitud de un compositor en referencia a un determinado instrumento musical; al evidente éxito que consigue con su utilización como medio de comunicación de un tema musical específico; a las consecuencias que esto conlleva e implica, tanto en otros colegas coetáneos y posteriores, como en la propia industria musical; y por último, al procedimiento para esclarecerlas:

- ¿Por qué se fija Rodrigo en la guitarra como medio de comunicación y expresión musical, teniendo a su disposición otros dinámicas y tecnológicamente más cualificados, como el piano, las voces y la orquesta?
- ¿Por qué triunfa un movimiento central de un concierto para guitarra, lento, de sombría expresión melódica, y no tanto los movimientos extremos *allegro*, o la obra pianística o las canciones escritas por el mismo autor con tanto esmero?
- ¿Por qué otros músicos de estilos tan diversos quedan fascinados y versionan la misma pieza durante décadas, hasta hoy mismo?
- ¿Qué tienen que ver los medios de comunicación masiva, la industria cultural en general, y específicamente la discográfica, en este fenómeno?
- ¿Podemos encontrar una explicación y un sentido a todo lo anterior y respuesta a estas preguntas mediante los paradigmas metodológicos de la Comunicación y el análisis musical?

Para encontrar respuestas a éstas y otras cuestiones secundarias, iniciamos esta investigación, bajo los auspicios del programa de doctorado interuniversitario en Comunicación, de las universidades de Cádiz, Huelva, Málaga y Sevilla, siguiendo la línea de investigación denominada *Comunicación, Industrias Culturales y Espectáculo*, considerando por tanto la necesidad de enfocar el estudio de un fenómeno artístico no sólo como creación estética, sino como proceso comunicativo y hecho industrial –y por

tanto cultural– producido en un contexto histórico con unas condiciones sociales determinadas.

La presente Tesis se articula en varios capítulos de diferente índole. Comienza con una larga *Introducción*, donde se describe el estado de la cuestión, la metodología de investigación empleada, es decir, la fundamentación, diseño y procedimiento seguido para abordar el estudio del problema planteado y su concreción en forma de Hipótesis; en ella se establecen unos objetivos, el modelo de análisis, y se delimita la muestra de estudio, concluyendo con unas consideraciones teóricas sobre el objeto de estudio.

El segundo capítulo, *Modos culturales y fusión musical*, es contextualizador: comienza en el plano teórico y procede de lo general del hecho de cultura, desde su concepción como simple problema semántico, a lo particular del carácter de cada canción en su contexto, a la consideración de la guitarra como vehículo de expresión artística culta o popular, y de las melodías que los músicos tañedores de estos instrumentos han producido, como suceso sometido a los procesos de hibridación cultural en su devenir histórico.

En el tercer capítulo se llega al antecedente inmediato de nuestra actualidad, *La música para guitarra de Joaquín Rodrigo*, aún de carácter teórico, biográfico –pero sin pretender hacer biografía sino apoyarse en lo ya profusamente existente– como necesario soporte y encuadre histórico, social, estilístico, y como ayuda en la comprensión y explicación del fenómeno concreto que estudiamos –la popularización y el éxito de la obra original y de sus versiones populares– y de los análisis realizados descritos en los capítulos siguientes.

En el cuarto capítulo, *El Concierto de Aranjuez*, se aborda el análisis musical de esta obra. Evidentemente no es el primero que se realiza, pero es exhaustivo en su profundización estructural, está precedido de su ubicación como hecho histórico, cultural, comunicativo y, sobre todo, como punto de partida de las subsiguientes versiones populares en variados géneros musicales, además de preceder al análisis musical y textual de las primeras versiones realizadas en estilo ligero por el propio autor.

El quinto capítulo es expositivo de los resultados de los análisis auditivos del corpus de archivos sonoros de las versiones populares –objeto central del estudio–, formado por temas instrumentales y canciones, clasificados en cinco géneros o subgéneros musicales. Estos análisis se han realizado mediante las audiciones pertinentes, quedando su descripción en fichas para cuya lectura completa es necesaria la audición simultánea de estos archivos de audio.

Las conclusiones a que se ha llegado tras finalizar la investigación –tanto de carácter cultural como específicamente musical– se exponen en el sexto capítulo. Sigue el apartado de *Referencias*, con cinco subapartados: 1) *bibliográficas* –a su vez subdividido en: *General y diccionarios; Comunicación y música; Historia, estética y análisis musicales; Biografías y estudios sobre Joaquín Rodrigo; Historia y metodología de la guitarra–*; 2) *discográficas*; 3) *páginas web*; 4) *prensa*; y 5) *partituras consultadas*.

La Tesis se cierra con los *Anexos*; en el primero se exponen tablas y gráficos que ayudan a explicar los resultados de la investigación; en el segundo se exponen las entrevistas a cuatro personas cualificadas, relacionadas con el objeto de estudio desde los ámbitos de la composición, la investigación, la interpretación y la enseñanza; el tercero expone las partituras necesarias para seguir los análisis musicales realizados; el cuarto anexo no es imprimible, sino en forma de soporte para los archivos sonoros, en formato MP3, necesarios para seguir y comprender los análisis auditivos descritos en el capítulo cinco.

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Consideraciones previas

Joaquín Rodrigo (1901-1999) es el músico español del siglo XX más universalmente interpretado, conocido incluso en ámbitos culturales no musicales, y uno de los más notables de los todos los tiempos (Suárez-Pajares, 2001: 8). Ello es debido principalmente a una parte relativamente pequeña de su obra (Gallego, 2003: 11), aquella escrita para guitarra y, más especialmente, a una obra concreta para guitarra y orquesta: el *Concierto de Aranjuez*.

Protagonista de eventos sociales y científicos como homenajes, exposiciones, conferencias, congresos y, por supuesto, de la recreación de su legado artístico en grabaciones y conciertos a lo largo y ancho del mundo, con interpretaciones de la totalidad de sus obras originales, dentro de la ortodoxia más académica, en una sucesión temporal que arrancó en la primera madurez del compositor, allá por los primeros años cuarenta del siglo pasado, y aún no ha cesado. Pero también se dio, desde finales de los años sesenta, un fenómeno más relacionado a posteriori con aspectos sociales y estrategias comerciales de la industria que con lo propiamente musical: el de la profusión de versiones musicales interpretadas, grabadas y publicadas –de y desde la parte de su música antes señalada– en otros modos culturales que propician sus propios géneros musicales, ahora populares, que trascienden los cánones y modelos originales y superan las expectativas que el compositor podía tener con respecto a su obra.

Asimismo, la huella documental de su presencia profesional es evidente en varios campos de la vida cultural española de la segunda mitad del pasado siglo: como docente de música en la universidad, en la crítica musical escrita en prensa periódica, en la programación y radiodifusión musical, y en la discografía que produce su obra creativa. Quizá por ello, entre otras razones, sea el creador musical español de los tiempos modernos que más literatura ha propiciado en forma de biografías, de panegíricos, entrevistas a medios de comunicación escritos y audiovisuales (considerando la época y género musical) y catálogos de sus obras. Sin embargo, entre tanta documentación, evento y presencia cotidiana y universal de su música,

observamos que sólo existen dos tesis doctorales relacionadas con Joaquín Rodrigo: una sobre su obra pianística y otra sobre la canción con piano; ninguna sobre su música para guitarra, por el momento. Y es precisamente esta última la que, en nuestra opinión, lo hace triunfar y lo convierte en famoso, familiar para el gran público, aquel destinatario de la música clásica más fácil de oír y por ende más difundida.

Todo ello contribuye a hacer de esta parte de su obra, la guitarrística, más que deseable como objeto de estudio, tanto en el nivel artístico e interpretativo como en el ámbito de la investigación científica, lo que abordamos desde una doble perspectiva: 1) Cultural, partiendo de presupuestos musicales, considerando por ello los aspectos artísticos y la historiografía; 2) Social, siguiendo a de Aguilera (2008), desde otra óptica que pone más énfasis en lo social, considerando también aspectos tecnológicos y económicos. Desde esta doble perspectiva abordamos el estudio, partiendo de la obra general de Joaquín Rodrigo para guitarra, hoy un corpus completo de música inserto en nuestro legado cultural, capital en el repertorio de la guitarra culta moderna, pero centrándonos especialmente en una parte esencial de ella y profundizando en los aspectos culturales y musicales, sociales y comunicativos del fenómeno inacabado de sus consecuentes populares.

1.2. Hipótesis y objetivos

El objeto de estudio de este trabajo fue, en principio, la música para guitarra de Joaquín Rodrigo. Partiendo de este campo tan reducido en apariencia, y sin perder de vista la sorprendente inexistencia, a día de hoy, de tesis doctorales sobre la producción guitarrística, o sobre algún aspecto o parte de ésta¹, observamos un fenómeno directamente consecuente de una de estas obras. Un fenómeno que no es nuevo en la

¹ Existen dos tesis doctorales sobre la obra pianística y la canción con piano de Joaquín Rodrigo: María Consuelo Martín Colinet, *La música pianística de Joaquín Rodrigo*. 2004; María D. Moreno Guil. *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2014. También hay publicados dos libros relacionados: Antonio Iglesias, *Joaquín Rodrigo, su obra para piano*. Ed. Conservatorio de Orense, 1965; Paula Coronas, *El universo pianístico en la obra de Joaquín Rodrigo*. Ed. Maestro, Málaga, 2006.

historia de la cultura, del arte y de la música, que está relacionado con sus contextos de creación –económico, tecnológico– y con los usos y costumbres de recepción de toda época y lugar, y que se da tanto en la música antigua como en la moderna: las versiones sobre un tema musical original. Realizadas por el mismo autor de la obra original o por otros músicos, de la misma época o posteriores, autorizadas o no, en el mismo género y estilo musical o en otros (Arriaga, 2003; Palisca, 1983: 103; Salazar, 1972: 47).

Tanto la música culta como las músicas populares –utilizando estos términos con todas las reservas necesarias– abundan en ejemplos de versiones y recreaciones variadas basadas en temas originales provenientes de otros contextos. El fenómeno, en general, parece más evidente en estas últimas, especialmente en las músicas populares modernas y contemporáneas, debido quizá a su más acentuado carácter de producto comercial de necesaria salida rápida al mercado, a su menor tiempo de consumo y estancia en éste, por su probablemente precoz obsolescencia, programada bajo el dictado de las modas de temporada y las estrategias de la industria musical. No obstante, observamos que tal fenómeno se da con una especial abundancia y continuidad a partir de una obra perteneciente a la llamada música *clásica*, concretamente una obra para guitarra y orquesta. Durante un período de tiempo bien delimitado en su inicio (1960), se va produciendo un trasvase del tema musical original desde esta obra, situada en su modo o “nivel” cultural (Eco, 2013: 54) y género musical primigenio, hasta un amplio –y numéricamente indeterminado– conjunto de piezas musicales clasificables en diversos modos culturales, géneros y estilos musicales distintos del originario, que tienen en común el poder ser calificadas como *populares*.

A partir de estos datos podemos plantearnos la primera cuestión hipotética: ¿Puede un tema musical ser culto y popular al mismo tiempo? O, planteado de otra forma más evolucionista y desde un punto de vista diacrónico: ¿Puede un tema musical evolucionar, interna o externamente, de tal manera que cambie de modo cultural sin degradar su estructura ni perder su sentido funcional dentro de la nueva obra resultante? ¿Puede adquirir tal tema una función social distinta de aquella para la que fue creado? Si al estudiar el repertorio histórico musical la respuesta parece siempre afirmativa, al acudir a la teoría de la comunicación parece que, efectivamente,

también éste puede ser el caso de un tema musical sacado de una gran forma, concierto o sonata, por ejemplo, para insertarlo en una simple canción y además en otro contexto cultural, en otros géneros musicales, con lo que su función extra musical es nueva. Esto nos lleva a formular parte de nuestra hipótesis, considerando que una de nuestras preguntas iniciales –la quinta de las planteadas en la *Presentación*– se ve respaldada por estas palabras de Umberto Eco referidas a un paradigma metodológico inicial común a la comunicación y la música:

“Uno de los puntos de partida podría ser el proporcionado por el enfoque de la obra de arte como estructura, entendiendo esta expresión como sinónimo de *forma*, y empleándola preferentemente, no sólo porque nos permite relacionarla con otras investigaciones sobre la estructura de la comunicación, sino también porque «forma» podría sugerirnos la noción de un organismo de tipo casi biológico, tan íntimamente conexo en cada una de sus partes que podría resultar indescomponible, mientras que a la noción de estructura va generalmente asociada la idea de una relación entre elementos, por lo que es posible considerar la situación de elementos que, perteneciendo a una estructura, son separados de ella para insertarlos en otros contextos estructurales.” (Eco, 2013: 102)

Este es un fenómeno cuyo estudio puede ser bastante complejo en términos musicales, comunicacionales, sociales e históricos, y de tal amplitud que es difícil, si no imposible, abarcar en su totalidad mediante una investigación individual. Por tanto, nos hemos centrado en la recopilación, análisis y clasificación de archivos sonoros y audiovisuales cuyo tema musical esté basado exclusivamente en el del mencionado segundo movimiento, *Adagio*, del *Concierto de Aranjuez* para tratar de documentar y demostrar nuestra hipótesis, que planteamos del siguiente modo:

La movilidad de la música entre modos culturales se realiza manteniendo invariantes los elementos morfológicos del lenguaje musical, que contienen el *tema* (melodía, ritmo, armonía), y variando total o parcialmente los elementos sintácticos (fraseología, textura, estructura) y los elementos adjetivos o extrínsecos, referidos al contexto comunicativo (tímbica, expresión, discurso) que, entonces, producen una *versión* distinta.

Esta hipótesis se puede glosar en tres subhipótesis relativas, primero, al tema musical; segundo, a su presentación física o instrumental; y tercero, al contexto

cultural en el que surgen y se desarrollan las versiones musicales populares, y a sus consecuencias sociales y económicas:

1. El *tema musical puede evolucionar* –mediante su inserción en otro contexto estructural distinto del original–, desde el modo cultural popular tradicional hacia el modo culto; de lo culto de nuevo a lo popular, ya masivo, manteniendo su propia esencia (estructura musical) invariada, aunque su presencia (función social) haya sido alterada.
2. La *guitarra*: elemento extrínseco, aporta el valor de su imagen como icono; el carácter de su timbre como símbolo; sus cualidades idiomáticas como medio de comunicación de la idea musical original del *Adagio*. Factor fundamental del éxito de esta obra por su eficacia comunicativa.
3. Las *versiones populares del Adagio*, como objeto comercial producto de la industria cultural, contribuyen y forman parte del éxito económico, social y artístico de la obra original, debido a su multiplicidad, su variedad formal y tímbrica, y su continuidad en el tiempo.

De estos tres puntos subsiguientes a la hipótesis se pueden inferir tres líneas de investigación, que a su vez llevan a plantear cinco objetivos.

1.2.1. Líneas

1. La estructura y el contexto cultural de la obra musical original en que se inserta el tema musical, y su comparación con las estructuras y contextos de las distintas versiones realizadas en el mismo u otros géneros musicales.
2. El papel de la guitarra en el cambio de contexto cultural del tema musical: de su situación prominente en el conjunto de la obra musical original de Rodrigo, y como solista en el *Adagio*, a sus nuevas facetas o funciones musicales en el conjunto de las versiones populares.
3. El contexto histórico y social en que aparece el *Adagio* original del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, y se produce el fenómeno cultural

consecuente de las versiones populares de su tema melódico; consideración de las relaciones industriales (económicas y comerciales) entre el conjunto de las versiones y la obra original como factor del éxito de ambas.

1.2.2. Objetivos

1. Vinculado a sub hipótesis 1, 2, y 3: Situar y describir el contexto histórico y social de creación de la obra original completa para guitarra de Joaquín Rodrigo, en sus distintas combinaciones y formatos instrumentales. Determinar su peso en el conjunto la obra del compositor y su influencia en la música española e internacional de su tiempo.
2. Vinculado a sub hipótesis 1 y 2: Compilar y ordenar el catálogo completo de la obra para guitarra y de las transcripciones autorizadas, destacando el *Concierto de Aranjuez* mediante el análisis en profundidad sus componentes musicales intrínsecos (morfosintácticos) y extrínsecos (instrumentales, discursivos, culturales).
3. Vinculado a sub hipótesis 1, 2 y 3: Descubrir las cualidades que hacen a esta obra generadora de numerosas versiones, clásicas y populares, que trascienden la forma y el género musicales de origen; si estas cualidades emanan sólo de sus componentes musicales, o están mediadas por el contexto social, como la acción de los medios masivos de comunicación.
4. Vinculado a sub hipótesis 3: Ofrecer resultados relevantes y novedosos sobre la obra guitarrística de Rodrigo, y sus consecuentes populares, desde un punto de vista no estudiado hasta ahora por la musicología tradicional.
5. Vinculado a sub hipótesis 3: Contribuir a completar los estudios sobre la obra del compositor, y su influencia en la música popular del ámbito cultural latino y en la industria cultural en España en la segunda mitad del siglo XX.

1.3. Estado de la cuestión

1.3.1. Estudios previos

Obviando críticas y comentarios a conciertos, a excepción de un catálogo cronológico y breve comentario, en ediciones en lengua inglesa, de la parte más significativa de la creación musical de Rodrigo y, posiblemente, de la música española –para guitarra– del siglo XX, no hay constancia de estudios científicos publicados sobre la cuestión –la popularización de parte de una esta obra– desde esta doble perspectiva musical y social; y muy poco hay investigado en general, según el entorno del propio compositor, a la fecha de su fallecimiento: “Son muchos y muy variados los aspectos desde los cuales puede ser tratado un compositor, y en el caso de Rodrigo, casi todo está por investigar, es decir, por descubrir” decía la hija del compositor, Cecilia Rodrigo, en 1999 (Moyano, 1999: 16). Y aunque nos consta que algo –cada vez más– se ha venido haciendo en estos años transcurridos desde la desaparición del maestro, según el musicólogo Antonio Gallego aún faltan la *biografía crítica* y el *catálogo crítico y razonado* de la obra total de Rodrigo, además del “seguimiento que hoy por hoy no se ha hecho” del “asalto” a las ediciones del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*” (A. Gallego, 2003: 129).

Todo ello se ha constatado analizando bases de datos disponibles de publicaciones científicas españolas y extranjeras de los campos de conocimiento musical y social. Lo que se ha hecho desde la fecha de fallecimiento del compositor es bastante, considerado en relación con el tiempo transcurrido; consiste en publicaciones esporádicas de textos de varios tipos, una producción audiovisual puntualmente emitida por televisión pública, y un seminario periódico aunque no dedicado íntegramente a la figura y obra del compositor valenciano. En primer lugar, las memorias redactadas por Iglesias (1999) y Moyano Zamora (1999). Posteriormente, la biografía-catálogo de A. Gallego (2003), además de las presentaciones en los congresos de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 2005) y las Jornadas de Estudio de historia de la Guitarra en el Festival de la Guitarra de Córdoba (2009), con una serie monográfica de tres conferencias dedicada a Joaquín Rodrigo, con la consiguiente publicación (2010).

Por otra parte, el Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical de la Universidad de Valladolid realiza anualmente, desde 1998, las Jornadas de Música y Filosofía, entre cuyos frutos se encuentran dos publicaciones importantes como

fuentes de información para este trabajo: *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: UVA, 2005. Y *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Valladolid: UVA, 2008. El primero de ellos trata precisamente del marco histórico y el entorno musical de creación de la obra paradigmática del compositor y antecedente de nuestro objeto de estudio. El segundo estudia la época de “proyección internacional” del compositor y su obra. Ambos son obras colectivas que reúnen artículos de varios autores y tienen como editor a Suárez-Pajares, estudioso más prolífico en publicaciones sobre la vida y obra de Rodrigo, con dos publicaciones individuales sobre aspectos relativos al compositor tratado (Suárez-Pajares, 2001, 2009). Asimismo se conoce la publicación de dos tesis doctorales sobre la obra pianística (Martín Colinet, 2004) y la canción con piano de Rodrigo (Moreno Guil, 2014), como la última publicación, de carácter biográfico: *Joaquín Rodrigo-Victoria Kamhi. Vidas paralelas en el panorama musical del siglo XX* (Martín Colinet, 2015) y el libro-disco *El universo pianístico en la obra de Joaquín Rodrigo* (Coronas, 2012). A esto hay que sumar las publicaciones anteriores a 1999 que consisten en biografías (Sopeña, 1946; Vayá, 1977; Kamhi, 1986), dos estudios de su obra para guitarra (Wade, 1985, 1996) y el documental homenaje por su noventa cumpleaños *Shadows and Light. Joaquín Rodrigo at 90*. Rhombus Media with ZDF and RTP (Niv Fichman y Larry Weinstein), 1991., además de otras publicaciones posteriores de historia de la música española, y más específicas de historia de la guitarra (Rioja, 1990-2001; Ramos Altamira, 2005; Suárez-Pajares, 2009) en que aparecen reseñas y datos relacionados con el compositor y su obra.

Este corpus, bastante consistente como antecedente, base de datos y fuente de información, está claramente relacionado con nuestro objeto de estudio, pero ninguno de estos trabajos aborda como tal ni la obra para guitarra en exclusiva (excepto dos incompletos), ni el fenómeno cultural de las versiones populares y, sobre todo, no lo hacen desde esta doble perspectiva cultural y musical. Además, aunque el nombre del compositor y de la obra matriz u original sugiera lo contrario, el fenómeno concreto del conjunto de las versiones objeto de nuestra investigación es conocido sólo de manera superficial y parcial por un público general de música ligera que conoce la pieza adaptada a su estilo preferido, pero no tanto la obra original, ni lo es, como

fenómeno cultural, objeto de estudio por la comunidad académica. No está suficientemente estudiado por la musicología tradicional, como dejó dicho Antonio Gallego, quizá por trascender el ámbito (social, cultural) de la música culta y devenir en simple producción industrial de destino popular. Esta consideración puede ser, precisamente, producto del desconocimiento –que esta investigación quiere contribuir a paliar– tanto del fenómeno cultural en su conjunto como de las cualidades musicales de algunas versiones, a tener muy en cuenta como obras de arte, auténticas y valiosas por sí mismas. Por su parte, tampoco la sociología parece haber prestado atención a un fenómeno cultural concreto que como objeto de estudio no parece haber sido considerado relevante, quizá solapado por la vorágine histórica del desarrollismo primero y de la transición política después, en una época de eclosión de la música, especialmente la música industrial, en España, y su conversión paulatina en uno de los objetos más codiciados por los medios de comunicación (Marco, 2004: 53, 54) apareciendo, desde esa perspectiva, como objeto quizá más adecuado a la atención de las nuevas corrientes de la musicología y de la comunicación.

1.3.2. Fuentes

Las fuentes empleadas en esta investigación son, en primer lugar, los textos musicales (partituras) y los archivos sonoros (grabaciones), que serán analizados desde un punto de vista musical pero también cultural, a partir del dato textual y contextual, pero también desde el exclusivamente sonoro, para el que no es necesario el conocimiento técnico de la música ni la lectura de partituras como medio de análisis y comprensión del acto de comunicación musical y su explicación social. En segundo lugar, las fuentes secundarias, como puntos de apoyo informativo y base teórica: textos escritos desde distintas áreas del conocimiento y en distintos formatos, así como páginas web de Internet, incluyendo la oficial de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo². En tercer lugar, como método cualitativo complementario, se ha recurrido a la técnica de la entrevista en profundidad a personas relacionadas –directa o indirectamente– con Joaquín Rodrigo y su obra: músicos que han interpretado o

² Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo [En línea] <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/concierto-de-aranjuez-2>. Acceso 31/05/2015.

interpretan su música, e investigadores del arte, que tienen puntos de vista distintos y complementarios entre sí y con el nuestro, y que aportan, además de sus perspectivas, confrontables entre ellas, algunos datos valiosos que no se encuentran entre la bibliografía y la discografía publicadas, por ser experiencias artísticas personales no descritas en medios publicados, de ahí su valor como tales fuentes. Los tres tipos de fuente son imprescindibles y complementarios como punto de partida y apoyo metodológico para la realización de los análisis, la redacción y respaldo autorizado de los comentarios y la exposición de las conclusiones.

1.3.2.1. Partituras

Las partituras empleadas para los análisis musicales son de tres tipos: el primero son las originales para guitarra y orquesta, es decir, la partitura de la guitarra solista del *Concierto de Aranjuez*, cuyo análisis es central en este trabajo, pues de él se parte para la posterior comparación con lo observado en los análisis auditivos de los archivos sonoros, y la partitura completa de orquesta, no para un análisis exhaustivo sino para referenciar y complementar la anterior. En segundo lugar, las partituras de las versiones ligeras del *Adagio* –movimiento central del *Concierto*– editadas por Rodrigo de las canciones *Aranjuez mon amour* y *Aranjuez ma pensèe* para canto y piano, y las partituras de las versiones instrumentales de esta última para piano solo, guitarra sola y canto con guitarra. Y en tercer lugar la única partitura editada de una versión popular que contiene el tema del *Adagio: Spain*, de Chic Corea, del *The Real Jazz Solos book* (2006).

1.3.2.2. Archivos sonoros

Los archivos sonoros analizados de grabaciones disponibles son los verdaderos objetos centrales del estudio, cuyo número supera el centenar (109). Es una muestra significativa obtenida en su mayor parte entre marzo de 2008 y enero de 2010 de manera aleatoria a través de Internet mediante plataformas de intercambio de archivos (E-Mule, Songr), en formato MP3, cuyos contenidos son grabaciones musicales producidas, editadas y publicadas durante un período de tiempo de unos cincuenta años (1960-2010) en una sucesión continuada y presuntamente inconclusa, pues nada impide que se siga produciendo. El número total de estas grabaciones

existente es necesariamente mayor que el corpus de archivos hallados en ese bienio 2008-2010 con algunas incorporaciones posteriores (abril y mayo de 2015), debiendo encontrarse obviamente otros en el mercado en diversos formatos y soportes, como discos de vinilo y discos compactos, tanto en los archivos de la industria discográfica como en colecciones particulares. Pero a pesar de ser su número lógicamente finito, es desconocido e incuantificable para una investigación individual de medios (personales y tecnológicos) tan limitados. Nos centramos exclusivamente en el análisis de archivos sonoros de las versiones populares, a pesar de la existencia de archivos de vídeo en redes como youtube que no consideramos objeto de estudio por ser un medio de grabación y recepción más reciente y por tanto menos significativo del fenómeno en su totalidad diacrónica. Recientemente (2015) ha aparecido en la página web de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, “a título informativo”, una lista de 72 nombres de intérpretes de versiones de *En Aranjuez con tu amor*, sin fechas de publicación, de las cuales 38 coinciden con las 109 analizadas aquí, con lo que las versiones de las que conocemos sus autores o intérpretes superan las 140.

1.3.2.3. Literatura consultada

La literatura consultada consiste, en su mayor parte, en textos de carácter académico, pedagógico y técnico, editados en forma de libro: enciclopedias, diccionarios, tesis doctorales, métodos y tratados técnicos, ensayos; también revistas y artículos de investigación y periodísticos. Básicamente divididos en cuatro bloques temáticos: 1) sociología, comunicación y economía de la música; 2) historia, estética y análisis musicales; 3) historia y metodología de la guitarra; 4) biografías y estudios sobre Joaquín Rodrigo. A continuación se expone una breve descripción de aquellos en los que se encuentran estudios y datos previos a considerar del estado de la cuestión tratada. Para conocer las referencias completas remitimos al capítulo *Referencias* y apartados de bibliografía.

Textos sobre Joaquín Rodrigo:

GALLEGO, A. *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2003. Es el catálogo más completo sobre la obra de Rodrigo en cuanto a detalles de fechas de composición, estreno e intérpretes, en riguroso orden cronológico. Analiza

someramente algunas obras, más desde una perspectiva literaria e histórica que musical. No tiene en cuenta la realización de transcripciones entre instrumentos, especialmente las que atañen a la guitarra, tanto en sus obras originales transcritas a otro instrumento como en las originales para otro transcritas para guitarra, por lo que en algunos casos repite o cuenta dos veces la misma obra, solapada en distinta instrumentación o edición. No contempla la obra *Toccata* (1933) para guitarra, que anduvo perdida y no se conocía entonces su existencia hasta su redescubrimiento el año 2006. Sus consideraciones y toque de atención sobre las versiones pop del *Adagio* dieron pie a la posibilidad de esta investigación.

GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, J. “La labor crítica de Joaquín Rodrigo en el diario *Pueblo* (1940-1946)”. En Suárez-Pajares, J. (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: UVA, 2005, pp. 403-415. Estudia como fuentes primarias lo escrito por Rodrigo en aquellos años en este medio periódico. Esclarecedor en cuanto a las relaciones de Rodrigo con la prensa y con el mundo musical español de la época.

IGLESIAS, A. (Ed.), *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto, 1999. Enorme trabajo de recopilación y edición de fuentes primarias: recoge 109 entrevistas realizadas al compositor, a lo largo de un período de varias décadas, en distintos medios escritos españoles y americanos, múltiples declaraciones y escritos profesionales y personales. Es un texto conocido, leído y aprobado por Joaquín Rodrigo.

KAMHI, V. *De la mano de Joaquín Rodrigo. La historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995 [1986]. Algunos datos de fechas, lugares y personajes no quedan claros tal como están expuestos, pero como fuente secundaria para leer entre líneas sobre aspectos de la vida, la personalidad del maestro, su relación con la música y los músicos, la génesis y consideración del compositor hacia algunas de sus obras y, sobre todo, para valorar la importancia de Victoria en su vida y el peso que tiene en su obra como musa y como ayudante, es una fuente inmejorable de primera mano. En esta obra están basados muchos datos que aparecen en las biografías posteriores.

MORENO GUIL, M. *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de publicaciones de la

Universidad de Córdoba, 2014. Muy completa y esclarecedora de la obra en general de Rodrigo, es una fuente de información excelente. Incluye un catálogo completo de la obra, incluida la guitarrística (en la que también falta la *Toccata*, aunque ya había sido descubierta y estrenada antes de la publicación de esta tesis). Recoge y estudia toda la canción con piano de Rodrigo salvo, curiosamente, las del género que llama “canción ligera”: *Chiméres*, *La chanson de ma vie*, *Aranjuez mon amour*, *En Aranjuez con amor* [sic] y *El tren de las penas mías*; esto es, justamente una parte significativa de lo estudiado en nuestro trabajo sobre las versiones populares: dos de las cinco canciones ligeras que compuso Rodrigo, no estudiadas por esta autora.

MOYANO, E. *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999. Biografía muy completa, basada en entrevistas personales y documentos escritos anteriores del propio Rodrigo intercalados con reflexiones posteriores, que le dan calado al relato y certeza a los datos. Prologado por José María Pemán y Cecilia Rodrigo. Publicado el mismo año del fallecimiento del compositor.

SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: UVA, 2005. Colección de artículos musicológicos de varios autores sobre diferentes aspectos y circunstancias históricas y creativas de la obra de Rodrigo y otros músicos del entorno social y musical español de la época. Fuente de datos importante para ilustrar este trabajo al estudiar justamente el entorno, la época de estreno y las primeras vicisitudes del *Concierto de Aranjuez* en España.

SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Valladolid: UVA, 2008. Colección de artículos musicológicos de varios autores sobre la época más creativa y productiva de Rodrigo, sobre el entorno de la música española en el país, y su primera expansión, tras la posguerra, en Europa y América.

SUÁREZ-PAJARES, J. *Iconografía. Joaquín Rodrigo. Imágenes de una vida plena*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2001. Biografía iconográfica plena de datos escritos, reducidos pero exactos y fiables, que acompañan un corpus de imágenes de personas y documentos, mayoritariamente inéditos hasta esta publicación.

SUÁREZ-PAJARES, J. "Joaquín Rodrigo y Julian Bream. Aspectos de una relación." En Gimeno, J. (Coord.), *Nombres propios de la guitarra. Julian Bream*. Córdoba: Ediciones La Posada, 2009). Importante fuente de información por los datos que aporta sobre las fechas de primeras ediciones del *Concierto de Aranjuez* y las primeras interpretaciones públicas y grabaciones en Reino Unido por el que ha llegado a ser uno de los grandes intérpretes de la guitarra del siglo XX, Julian Bream.

VAYÁ, V. *Joaquín Rodrigo. Su vida y su obra*. Madrid: Real Musical, 1977. Una de las primeras biografías publicadas. Muy cercana al autor, con entrevista final y anexos llenos de datos. Queda bastante incompleta en ausencia de datos desde 1976 dada la fecha de publicación y la longevidad posterior del maestro.

WADE, G. *Joaquín Rodrigo and the Concierto de Aranjuez*. Leeds: Mayflower Enterprises, 1985. Publicado en lengua inglesa, no existe traducción al castellano. Es el único estudio publicado de análisis histórico y musical del *Concierto de Aranjuez*. Bien contextualizado, hace una breve e interesante introducción a la historia de la guitarra y de ésta en los conciertos como solista. Como análisis de la obra es correcto pero algo superficial, a mi juicio, limitándose a una descripción formal y estilística, sin profundizar en elementos morfológicos, sintácticos y texturales de la música, o en aspectos técnicos e interpretativos de la guitarra en relación a la obra y su orquestación.

WADE, G. *Distant Sarabandes. The solo guitar music of Joaquin Rodrigo*. Leeds: GRM, 1996. También en lengua inglesa sin traducción conocida. Más completo que el anterior, es un buen catálogo descriptivo de la obra para guitarra sola de Rodrigo (no hay otro tan específico), con muchos datos históricos y musicales de las obras, que denotan un conocimiento real y práctico de éstas. Pero contiene algunas imprecisiones y errores en fechas de publicaciones y estrenos, refutadas por otros autores (Gallego, 2003; Suárez-Pajares, 2001, 2009), así como en consideraciones sobre la temática y la forma musical de origen popular de algunas obras (confunde una seguidilla con un fandango y considera el tema del *Adagio* una saeta, hecho improbable y no respaldado por alusión escrita alguna del autor u otros estudiosos). No obstante es una fuente de información estimable por el orden y completitud de lo tratado.

1.4. Metodología

1.4.1. Objeto y ámbito de estudio

La diversidad de enfoques analíticos a que puede ser sometida la música, desde la idea estética previa y su fijación gráfica, pasando por la interpretación (en el sentido de la intermediación necesaria del instrumentista o cantante entre el compositor y el oyente), hasta la recepción sonora, debe ser seleccionada y compatibilizada según el objetivo principal justificante del propio análisis (interpretación artística o musicológica, estudio social o histórico, estético o comunicacional). Tanto el formalismo estructuralista como la hermenéutica deben ser compatibles y complementarios si queremos comprender el sentido interno y el significado externo de la música (Ferrer, 2004; Sokolov, 2005): su estructura, sus sistemas de referencias y sus efectos en la recepción (Eco, 2013: 102); sea, la música, entendida como objeto de arte, proceso, mercancía o producto social y socializador, sea producida y distribuida en los ámbitos sociales cultos, populares tradicionales o masivos. Para ello, primero trataremos de eludir la consideración jerárquica o de superioridad intelectual, social o moral de alguno de estos tres modos culturales de la música en su análisis; después atenderemos a los aspectos históricos y sociales (contextos y funciones) y comunicativos (mensaje y discurso), por un lado, y a los aspectos propiamente musicales (estructurales e interpretativos) por otro.

Esta investigación ha sido realizada con fines académicos y de modo individual. Enmarcada en el conjunto de los estudios sobre la obra del compositor Joaquín Rodrigo (1901-1999), centrándose en el estudio de su obra para guitarra (1926-1987), específicamente en una parte de ella: el segundo movimiento, *Adagio*, del *Concierto de Aranjuez* (1940) y su proceso de popularización como cambio de modo cultural especialmente conseguido en el fenómeno consecuente de las posteriores versiones populares de esta obra (1960-2013).

Con esta investigación se trata de demostrar nuestra hipótesis, ya expuesta, referida a tema musical (elemento sustantivo o intrínseco), instrumento musical (la guitarra: elemento adjetivo o extrínseco) y contexto de inicio procesual del fenómeno de movilidad cultural de un tema musical hacia el éxito. Para la demostración de esta hipótesis y sus tres subhipótesis, y para la consecución de los objetivos planteados, hemos actuado en tres campos o ámbitos metodológicos:

- Métodos históricos propios del estudio y clasificación de la Historia de la Literatura y el Arte aplicados al autor Joaquín Rodrigo, su contexto histórico cultural y el de su obra.
- Metodología de análisis musical, proveniente del estructuralismo lingüístico, tanto de los textos musicales (análisis de partituras) como de los archivos sonoros (observación significativa de grabaciones de audio) que utilizamos como fuentes primarias.
- Estudio cultural del fenómeno de las versiones, partiendo de sus presupuestos sociales y posibilidades comunicativas en cada contexto, según los medios musicales, instrumentales y tecnológicos empleados, y considerando sus consecuencias industriales y comerciales.

1.4.2. Descripción de métodos

1. Contextualización histórica y cultural de la obra del compositor Joaquín Rodrigo, su obra guitarrística, el *Concierto de Aranjuez*, y la parte central de éste, el *Adagio*:
 - Antecedentes: Observación de la evolución histórica de algunos procedimientos compositivos y formas musicales que emplean el préstamo temático popular, el proceso de hibridación cultural y consecuente fusión musical que ello representa, como antecedente directo de su música.
 - Entorno: Estudio histórico y estético de la Generación musical del 27, donde se sitúa y desarrolla la actividad artística de Joaquín Rodrigo;

descripción de sus distintas etapas vitales y creativas, enfocada específicamente en su obra para guitarra.

- Consecuentes: Estudio de los factores y consecuencias de su éxito artístico, social y personal, materializado en la interpretación continuada de su obra para guitarra y en las múltiples versiones ligeras realizadas de su obra emblemática, hasta la actualidad, en diferentes modos culturales y géneros musicales.

2. Análisis musical:

- Estructural y morfosintáctico, empleando los métodos lógico deductivo para cada obra, y sistémico para el conjunto de archivos sonoros recopilados. Siguiendo la tradición del estructuralismo lingüístico, como por analogía se ha venido aplicando al lenguaje musical, para el análisis de los textos musicales (las partituras) de la obra original del *Concierto de Aranjuez* (1939) original para guitarra y orquesta y de sus versiones ligeras, las canciones *Aranjuez mon amour* (1967), *En Aranjuez con tu amor* (1968) y *Aranjuez ma pensée* (1988). Procediendo de lo general (grandes dimensiones y formas musicales) a lo particular (cada obra, movimiento, sección, frase, motivo, célula rítmico-melódica o sonido significativo), para determinar sus componentes y la relación entre ellos. Son esquematizados y desarrollados más adelante.
- Observación significativa. Análisis auditivo: formal (esquema estructural), interpretativo, discursivo, instrumental, genérico, y comentario crítico, estilístico, de la muestra de archivos sonoros (grabaciones en formato MP3) de versiones de la obra original (8) y de las adaptaciones realizadas a posteriori en distintos géneros musicales correspondientes a diversos modos culturales (109). Determinar y describir las relaciones formales, coincidencias y diferencias discursivas de las distintas versiones entre ellas y con el original a partir de la organización de sus elementos musicales (lógica modal, opciones de continuidad entre elementos discursivos, repeticiones, ausencias, etc.).

- Clasificación genérico-musical de cada uno de los textos musicales y de los objetos sonoros del conjunto de la muestra, según su mayor o menor cercanía discursiva al modelo original *Adagio*, segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* original para guitarra y orquesta. Tres modelos, escritos en partitura como: 1º) *En Aranjuez con tu amor*; y 2º) *Aranjuez mon amour*; según sus distintas instrumentaciones y según el género musical de partida de los arreglistas e intérpretes de cada versión; 3º) El arreglo *Aranjuez ma pensèe* es una reducción del *Adagio* original por el autor.

3. Análisis de aspectos sociales y comunicativos:

- Análisis del sentido social del éxito del *Concierto de Aranjuez* y de un número dado (109) de entre el total indeterminado de las versiones populares del segundo movimiento, *Adagio*; determinación de los motivos de su capacidad comunicativa en distintos niveles culturales.
- Determinar si la continuidad temporal y el número elevado de publicaciones discográficas de versiones populares, así como la disponibilidad posterior de estas grabaciones en un medio de comunicación social popular y mayoritario como Internet, influye en su éxito social y en el de la obra original, y es posible determinar éste cualitativamente.
- Analizar el grado de narratividad, a nivel comunicativo y significativo, del discurso musical del *Adagio* original y de las versiones ligeras, y su grado de influencia, si es que existe, en el éxito comercial de esta música. Estudio de la coherencia del texto y del objeto sonoro como discurso musical, tanto separadamente como combinados, cuando se cuenta con ambas fuentes, visual y sonora.
- Observar la relación de proporcionalidad entre el uso de tecnologías más avanzadas en la ejecución, grabación y reproducción de las versiones y la calidad intrínseca de la música en lo formal e

interpretativo. Significación de este hecho para llegar a conclusiones generales de carácter cultural (social, comunicacional y musical) sobre la relación de causalidad entre esas versiones y el original utilizando el método lógico-inductivo o inducción incompleta.

1.4.3. Fases del procedimiento analítico

1. Antecedentes. Elaboración de un marco de referencia histórico y cultural:

- Contexto histórico. Desde la publicación de la primera obra para guitarra de Rodrigo (1926), el estreno del *Concierto de Aranjuez* (1940), pasando por la publicación de las primeras versiones populares del tema (1959 y 1967) hasta las últimas recogidas y estudiadas (2013).
- Contexto cultural. Partiendo del concepto de nivel o modo cultural, clasificación de la obra original y de las versiones analizadas en seis categorías definidas por el modo cultural, el género musical y la corriente estilística determinada por otros factores extrínsecos (como la instrumentación o el procedimiento de publicación y publicitación), utilizando una terminología convencional: *culto*, *popular*, para designar los modos culturales; *clásico*, *pop*, *vocal*, *instrumental*, *jazz*, para los géneros musicales:
 - Modo cultural 1, *culto*; géneros musicales: 1) Clásico (original); 2) Clásico-Instrumental (versión ligera); 3) Clásico-Vocal (versión ligera).
 - Modo cultural 2, *popular*; géneros musicales: 4) Pop-Vocal; 5) Pop-Instrumental; 6) Jazz.

2. Observación significativa. Análisis musical y estilístico: de la obra original desde la partitura, y de sus versiones populares desde el archivo sonoro. Elaboración de fichas descriptivas con los resultados relevantes obtenidos de los distintos parámetros analizados.

3. Evaluación de resultados. Exposición de datos obtenidos de cada archivo analizado y del conjunto en fichas descriptivas. Comparación de datos obtenidos para los tres campos de conocimiento analizados, desde dos planos:

- Individual de cada obra, pieza o canción.
- General de corpus, en los tres campos de análisis:
 - Histórico y Cultural: contextos, fechas, modos culturales (e hibridaciones) y géneros musicales (y fusiones).
 - Musical: clasificación según estructura formal, instrumentación, estilo y género.
 - Consideración y valoración de diferencias significativas entre las piezas musicales; otras características distintivas, comunicacionales, sociales, culturales.

1.4.4. Fichas descriptivas

Para la evaluación, descripción y clasificación de los resultados obtenidos de la observación y al análisis de los distintos objetos textuales y sonoros se ha elaborado un tipo de ficha descriptiva que comprende parámetros de los tres campos analizados: históricos (datos y fechas de grabación, publicación y personal intérprete); musicales (instrumentación, minutación, esquema formal); comunicacionales (comentario: fidelidad o alejamiento del discurso sonoro analizado al texto –partitura- original y carácter del discurso: narrativo o descriptivo, improvisatorio o esencialista, continuista o rupturista; público destinatario; carácter comercial).

Los datos contenidos en las fichas descriptivas son el resultado del análisis conjunto de partitura y grabación en la versión original, y sólo de la fuente sonora (archivo de audio) disponible en el caso de las versiones populares. Con la evaluación y descripción de los datos resultantes de las audiciones de estos archivos se pretende más la utilidad pedagógica y el comentario del investigador cultural, que la exhaustividad analítica y formalista del músico, aunque se ha realizado un esquema desarrollado de la estructura y la forma musical de cada canción o tema.

Para la lectura de cada ficha descriptiva es necesaria la audición simultánea del archivo de audio, especialmente sincronizada con el apartado *Cronometría*, en que se

hace una descripción temporal cronometrada de los elementos formales de la música (medida al segundo, aproximadamente), en el momento en que están sucediendo: secciones en que se divide la pieza o canción, frases o semifrases musicales en cada sección, y pasajes de introducción (antes de las secciones), transición o puente (entre ellas) o coda (al final), así como la voz o voces e instrumentación interviniente y sus entradas sucesivas. Todo ello de una manera simplificada, con el objeto de que el lector oyente no músico reconozca los elementos descritos en el texto y los relacione con los sonidos escuchados de manera simultánea y tenga una visión del conjunto y sus partes, para así poder comparar cada versión con las demás más fácilmente.

La observación del conjunto y la totalidad de los detalles significativos está realizada con el mayor rigor posible considerando la calidad media –no muy alta a nuestro juicio– de los soportes empleados, tanto de los archivos informáticos como de los reproductores de sonido. Algunos archivos sonoros han tardado varios meses en ser conseguidos, al ser descargados de Internet por el sistema de intercambio de archivos. En algunos de ellos no aparece la información detallada de su fecha y lugar de grabación y otros datos legales (varios archivos han sido desechados por este motivo), pero sus intérpretes son reconocibles por análisis comparativo con otras grabaciones datadas y reconocidas, por ser muchos de ellos figuras famosas, conocidas internacionalmente, con otras muchas grabaciones en el mercado susceptibles de análisis comparativo que certifique o deniegue la evidencia de la autoría.

1.4.4.1. Objetivos de las fichas descriptivas

1. Servir de guía a las audiciones y observar las distintas características de la interpretación musical de las versiones originales (como dinámicas, tímbricas, agógicas, originalidades de cada solista al realizar un pasaje especial) –debidas al solista pero también al director y la orquesta según el rango artístico y profesional de cada uno de ellos–, para concluir que no hay dos versiones “originales” iguales, ni siquiera entre las del mismo intérprete en dos actuaciones o ediciones distintas consecutivas.

2. Ayudar a distinguir las diferencias formales, discursivas (elementos intrínsecos: estructurales y texturales), duración de las partes y el conjunto,

orquestación, estilo (elementos extrínsecos), definición y su clasificación por género artístico, entre las distintas versiones populares, así como el sentido cultural, histórico o social que esas diferencias añaden al de la obra original.

3. Posibilitar un análisis diacrónico de la evolución del fenómeno entre períodos de tiempo como años, lustros o décadas, entre las primeras versiones aparecidas (años sesenta del siglo XX) y las actuales (primera década del siglo XXI), tras medio siglo transcurrido en el que cualquiera de los géneros ha sufrido una evolución estilística inevitable.

4. Facilitar la realización posterior de cuadros, tablas, gráficos y la comparación de la situación sincrónica y la evolución diacrónica del fenómeno (número de publicaciones, en qué géneros, en qué momento y con qué cadencia temporal).

1.4.4.2. Esquema de Ficha Descriptiva

- Nombre del artista. Título de la pieza. Género y estilo.
 - Ámbito cultural, temporal y geográfico: fechas, nacionalidad de la producción y los intérpretes, idioma de la presentación y la letra de la canción.
- Datos del archivo sonoro.
 - Características tecnológicas. Tipo de archivo sonoro (si es Disco: Nº, Sello, Fecha de publicación). Fecha y lugar de grabación. Origen (si se conoce), estado de conservación, calidad de sonido, completa / incompleta, estudio / directo.
- Orquestación o instrumentación. Descripción de los instrumentos que intervienen:
 - En las versiones vocales:
 - a) Voz o voces: tesitura y otras características técnicas y tímbricas.
 - b) Letra: versión, idioma, completitud, importancia relativa respecto a la totalidad de la pieza musical.
 - c) Acompañamiento instrumental.

- Si lo tiene: orquesta y su tipo/Instrumentación.
 - Sin acompañamiento: solo/a *capella*.
- En las versiones instrumentales:
 - a) Para instrumento solo: tipo de instrumento.
 - b) Para más de un instrumento u orquesta: tipo de orquesta según características organológicas y número de instrumentos; definición según género musical.
- Cronometría o minutación. Descripción, mediante audición, de las sucesivas entradas vocales e instrumentales, su función morfosintáctica en el discurso musical y medición de la duración aproximada (al minuto y segundo), de cada una de éstas desde el principio hasta el final de la pieza.
- Análisis estructural / formal de la versión:
 - Descripción esquemática de la estructura formal u organización seccional de la pieza.
 - Comparación con el esquema formal de la Versión Original: A – B – A'. Desarrollado: i - [A (a, b) – p – B (desarrollo, *cadenza* 1ª, *cadenza* 2ª) – A' (a', b') – coda].
 - Comparación con el esquema formal de las versiones ligeras:
 - *Aranjuez mon amour*: A – A' – A''. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – coda.
 - *Aranjuez, ma pensée*: A – B. Desarrollado: A [(a, a') – (b, b')] – p – B [desarrollo, *cadenza* (a'', b'')] – coda.
 - Descripción de secciones, modulaciones, funciones, características.
- Análisis morfosintáctico de los elementos intrínsecos (lenguaje musical) a partir de la audición:
 - Melódico – temático: frases musicales, períodos, motivos, células, notas significativas.
 - Armónico: tonal-modal, acórdico-polifónico.
 - Rítmico: métrico, acentos.

- Sonido: timbres, dinámicas.
- Textural, densidades.
- Análisis técnico e interpretativo:
 - Características técnicas de elementos extrínsecos.
 - Intérpretes e interpretación: capacidad técnica y expresiva musical.
 - Instrumentación – orquestación: técnica, expresión, adecuación.
- Análisis de estilo:
 - Opciones de continuación elegidas (Recurrencia, desarrollo, respuesta, contraste).
 - Equilibrio entre unidad y variedad.
 - Organicidad y riqueza de imaginación (LaRue, 2004).
- Comentario final:
 - Sobre otras características significantes y diferencias significativas de cada versión analizada con respecto a los esquemas del original y la primera versión pop arriba indicadas.
 - Otros aspectos de significación cultural de la pieza según parámetros referenciados de la sociología y comunicación, como:
 - Sentido social o histórico, artístico o comercial de la versión.
 - Función social y público.
 - Enriquecimiento cultural aportado:
 - a) Hibridación cultural – fusión musical.
 - b) Desterritorialización, aculturación, democratización, internacionalización, etc.
 - Consideraciones externas: Innovación, popularidad, oportunidad, etc. (LaRue, 2004).
 - Sentido comunicativo y discursivo: si la versión analizada es esencialista o desarrollada; si es narrativa o descriptiva (Tarasti, 1994); si ofrece interés o novedad (Adell, 2005) en cuanto a:
 - a) Transmisión de contenidos.
 - b) Transmisión de estructuras formales.

- c) Glosa o creación de un texto (literario o musical) nuevo.

1.4.5. Muestra de estudio

Las versiones de temas musicales producidas para el medio masivo son, tomadas en su conjunto, objeto de estudio prioritario y preferido de la sociología y la comunicación modernas. Son arreglos realizados ex profeso (y sus intérpretes actúan o lo pretenden) para las masas o al menos para un auditorio mayor y más diverso que el de su género musical y ámbito profesional originario (cantantes de género pop), siendo en mayor número los instrumentales (guitarristas de *jazz*, *rock*, *pop*, *folk*, *flamenco*).

Las versiones cultas (si consideramos así a la obra original y a las modernas versiones vocales acompañadas de orquesta, piano o guitarra realizadas o autorizadas por Joaquín Rodrigo, pero también las versiones no autorizadas que siguen la partitura original total o parcialmente, como las jazzísticas, más alejadas en estructura y discurso del modelo pero de gran calidad interpretativa) son objeto de estudio individualizado principalmente de la musicología llamada tradicional –pero también de los intérpretes, como puede ser el caso de los apartados analítico en este y otros trabajos similares– por su mayor complejidad estructural demostrada y (supuestamente mayor) interés artístico. Sus intérpretes también actúan para públicos amplios y masivos, y son mayoritariamente:

- Divos del bel canto con una trayectoria exitosa (Los tres tenores, M. Caballé...) en busca de un público más numeroso aunque menos “especializado” y de un repertorio menos exigente que las grandes obras clásicas y románticas del género operístico.
- Neo-divos o pre-divos ganadores recientes de concursos televisivos (Liriel, Rinaldo...), nacidos como artistas ya en los medios de comunicación masivos y preparados para desenvolverse naturalmente en estos medios de grandes audiencias.

- Cantantes ligeros procedentes de géneros masivos (pop) en busca de mayor reconocimiento en otros ámbitos culturales más prestigiosos, ante auditorios más “especializados” (Dyango, Paloma San Basilio...).
- Guitarristas, en su mayoría (8) españoles o hispanoamericanos (Bream, Cubedo, Gallardo, Xuefei Yang) y otros instrumentistas, en su mayoría (8) franceses (André, Galway, Lefevre, Mauriat, Rieu) con una carrera como solistas que añaden una versión corta del Adagio a su repertorio.

Las versiones para el medio popular tradicional (folclore) no existen por definición, pues los elementos musicales extrínsecos que caracterizan una música como folclórica son, para nuestro objeto, una parte de los supuestos antecedentes de la obra original, mientras que las versiones populares modernas (masivas) son los consecuentes. Sus métodos analíticos serían los de la antropología musical o etnomusicología, no pertinentes en los casos estudiados.

Todas las versiones clasificadas, tanto consideradas en su conjunto como individualmente, y tanto en alguno de sus aspectos como en su totalidad, pueden ser objeto de estudio de las tres ciencias nombradas, incluidos en la Musicología los aspectos filosóficos y estéticos en cada una de las obras. Es pertinente el análisis en conjunto e individualizado desde todos los puntos de vista posibles.

1.5. Consideraciones teóricas y esquemas analíticos

Desde un punto de vista comunicativo, la música está compuesta por dos tipos de elementos, que van desde la idea (estética, temática o formal) del compositor hasta la recepción sonora (externa) por el oyente o intelectual (sonora interna) por el analista del texto musical (Tarasti, 1994: 4). Éstos son: 1) Elementos *intrínsecos* o *sustantivos* de la música (melodía, armonía, ritmo, forma, crecimiento), analizables como discurso en su marco histórico, estructura y estilo (LaRue, 2004); 2) elementos *extrínsecos* o *adjetivos* (variabilidad tímbrica, de interpretación, de puesta en escena), analizables como conjunto de signos en su contexto, función social y como proceso comunicativo (Frith, 1987; Adell, 2005b; de Aguilera, 2008; Eco, 2013). Estos últimos se superponen a aquéllos en las interpretaciones concretas o ejecuciones físicas de la música.

Cuando la música llega al oído del oyente, estos sonidos y su percepción no son más que la culminación de un largo proceso de doble naturaleza: creativo y comunicativo, o artístico e industrial (Attali, 1977: 74), analizable por tanto desde ambos puntos de vista. Como proceso creativo, desde la idea musical (pasando o no por un texto llamado partitura) a la interpretación vocal o instrumental (aun sin oyente aparte del propio intérprete); y, como proceso comunicativo, desde la voz, el instrumento o la grabación (emisor) hasta el oído del oyente (receptor). Este doble proceso implica otros factores y acciones individuales (físicos, técnicos, psicológicos) en el primer caso, y multitud de procedimientos, interacciones y productos sociales (tecnológicos, industriales, comerciales, publicitarios) en el segundo.

El propio músico cuyo oficio cotidiano consiste en la autoría de obras musicales es llamado *compositor*, adjetivo no empleado para designar a ningún otro artista creador. Sin embargo *componer* es, según la primera acepción del término por la Academia, “Formar de varias cosas una, juntándolas con cierto modo y orden” (DRAE, 2001), sin referencia alguna a la creación musical. Sólo la decimoséptima acepción del término es ya específica para la música, e incluye los dos aspectos señalados utilizando el término *producción*: “Producir obras musicales.” De la primera definición académica deducimos que componer consiste en ordenar elementos que: 1) existen de antemano; 2) pueden tener un origen diverso, como en efecto tienen los elementos de un todo sincrético, o de un proceso de conjunción, cuando se habla de *hibridación* para referirse a lo cultural (García Canclini, 2008), y *fusión* para describir la creación musical específica cuyos elementos componentes son de diverso origen cultural. La segunda acepción académica no hace referencia explícita a la procedencia o preexistencia de los elementos componentes del proceso creativo, pero sí a la naturaleza sonora de ellos. De estas definiciones se deduce la posibilidad que tiene la obra musical de ser creada o compuesta de dos maneras, según el origen de los elementos que van a integrar su estructura: 1) a partir de elementos nuevos (inventados) combinados según un esquema estructural preestablecido o no; 2) partiendo de elementos preexistentes pero combinados –entre ellos o con otros inventados–, y desarrollados, en su caso, de forma nueva o mediante su inserción en un contexto estructural distinto del original (Eco, 2013: 102).

Este segundo modo de entender la composición musical puede conllevar en la actualidad algún problema, y no solo semántico, debido a la variedad de términos definitorios del hecho, como *adaptación*, *versión*, *transcripción*, *arreglo* u otros, lo cual puede ser irrelevante en muchos casos. No obstante, en algún caso las consecuencias pueden llegar a ser legales si la jurisprudencia decide considerar delito de plagio la autoría y comercialización de cualquier producción musical realizada del segundo modo compositivo indicado, y designada con alguno de los anteriores términos, sin reconocer su fuente, modelo u original. La historia de la música, como la de todas las artes, abunda en ejemplos de copias más o menos evidentes y de los consiguientes pleitos, cuando los ha habido por tales motivos, con sus diferentes resoluciones. Esto ha hecho necesario por parte de la autoridad judicial competente un conocimiento integral de la obra de arte causante de conflicto. Este conocimiento debe serlo del conjunto de la obra y de cada una de sus partes; de los procesos de creación (composición), comunicación y comercialización (edición-publicación, exposición, interpretación, grabación), para dilucidar si la autoría de lo creado es propia o ajena, original o copia, si algunos elementos no originales son empleados con permiso del autor (préstamo) o sin él (plagio); es decir, si se ajusta a la legalidad vigente en cada país, y si no es el caso actuar en consecuencia.

El primer paso para el estudio y conocimiento de los elementos que forman la composición musical es la des-composición del todo en sus partes, o sea, el *análisis*, definido de forma generalista por la Academia como: “Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos” (DRAE, 2001). En cualquier manifestación cultural, artística, musical, es posible hallar, precisamente mediante algún tipo de análisis, elementos que denotan hibridación, fusión y nos hablen por tanto de la posible variedad de orígenes, de heterogeneidad de elementos formantes, aun dentro de una coherencia formal final. Tras una apariencia unitaria u homogénea algunos de estos elementos pueden ser provenientes de áreas y tiempos culturales muy diferentes de aquellos en los que se produce dicha manifestación. Esta variedad puede ser toda o en parte producto transportado de otro lugar, cercano o distante, pero también de otro tiempo, aunque en la mayoría de los casos, a mayor antigüedad de la música analizada, más difícil es discernir la diversidad y el origen de

los componentes que la hibridan y fusionan.

De igual modo que distinguimos entre fusión superficial y profunda, podemos hacerlo entre fusión histórica y geográfica, sin dejar de tener en cuenta la inseparable complementariedad de estos conceptos. Ambos aspectos de la fusión musical pueden tener distintos grados de penetración o compenetración entre los elementos que la forman: desde los largos procesos históricos de hibridación cultural y sus posteriores manifestaciones más o menos implícitas en la creación artística moderna y posmoderna, hasta lo llamado *étnico* debido a la diversidad geográfica originaria de sus elementos constituyentes en ciertos géneros (o estilos) musicales actuales más o menos oportunistas comercialmente. Estos elementos, como constatan autores desde diversos puntos de vista, tanto estudiosos formalistas (Schönberg, 2005; Adorno, 2006) o estructuralistas (Saussure, 1969; Schaeffer, 2003) como sociales y comunicacionales (Alcalde, 2007; Bourdieu, 1998; Eco, 2013; García Canclini, 2008; Martín Barbero, 1993), y al margen de la previa cualidad cultural híbrida de la música, pueden ser tanto *intrínsecos* como *extrínsecos*.

“Así pues, la música es doble: partitura, cadena de signos musicales incluida la orquestación, cadena de fenómenos musicales de impacto cada vez más activo y evolutivo. No es que la música se haga más concreta (la palabra resultaría engañosa). Se trata de dos clases de artificios: los unos aluden a una relación entre los objetos sonoros que les da un *sentido común*, y los otros se refieren a ciertos caracteres de los objetos que les relacionan con una acción necesitada de actores.” (Schaeffer, 2003: 182)

Desde este punto de vista, los elementos intrínsecos de la música son aquellos *objetos sonoros* al nivel de la audición y el entendimiento como experiencia interior, abstracta, (Schaeffer, 2003: 68) que forman parte de la estructura u organización interna de la música, y la dotan de inteligibilidad (Schönberg, 2005: 64) y significado como lenguaje (Alcalde, 2007: 114): ritmos, melodías, armonías, timbres y formas en crecimiento (LaRue, 2004). A pesar de ser la *esencia* de la música, apenas informan del tipo formal y por tanto del género musical y de que lo tratado es sólo y evidentemente música. Por tanto, deben poder ser doblemente analizables: 1) Estructural y formalmente, por medio de las herramientas tradicionales que la musicología toma prestadas del estructuralismo lingüístico, dado el paralelismo evidente entre lenguaje

verbal (lengua y habla) y lenguaje musical (composición escrita según un sistema sígnico y su ejecución concreta o individual: “El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir el uno sin el otro. [...] En cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución” (Saussure, 1969: 50); 2) mediante la hermenéutica de los métodos histórico y semiótico, considerada su evolución temporal hasta su conformación actual como lenguaje por sí mismo, separado de la poesía: sistema de signos y sonidos significantes articulados, aunque “en un segundo nivel, el de la connotación” (Alcalde, 2007: 22).

Los elementos intrínsecos no definen el *modo cultural* y apenas lo hacen por sí mismos del *estilo musical* o “modo de formar” (Eco, 2013: 103), en el que no son necesariamente definitorios, aunque sean esenciales en la música porque, como elementos morfológicos y sintácticos, conforman el sistema relacional entre los sonidos de la obra (tonal, modal, atonal, microtonal, etc.) o “sistema de instituciones convencionalizadas”, es decir el “código” (Eco, 2013: 105) del mensaje que puede transmitir la música desde el momento en que está fijada por algún sistema de signos gráficos interpretable. Comparando así metodológicamente la música con la lingüística, estos elementos intrínsecos son a la música lo que la lengua al lenguaje:

“La lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es al vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos.” (Saussure, 1969: 51)

Más adelante, el padre de la lingüística moderna añade una referencia explícita al paralelismo entre la música y el lenguaje o, más específicamente, de los elementos intrínsecos musicales y la lengua como sistemas sociales potenciales que necesitan una realización individual física ayudada por elementos externos: “En esto puede la lengua compararse a una sinfonía cuya realidad es independiente de la manera en que se ejecute, las faltas que puedan cometer los músicos no comprometen lo más mínimo esa realidad.” (Saussure, 1969: 63).

Los segundos, aquellos elementos de la música que llamamos *extrínsecos*, referencias exteriores concretas sin emergencia de un sentido musical (Schaeffer, 2003), son ajenos a la propia música como lenguaje, pero inseparables de ella pues

conforman su presencia como *arte escénica*. Definen completamente el *estilo* (García-Laborda, 1996), pueden dar a la música *belleza*, la dotan de “sentido social” (Lidov, 1980, citado por Tarasti, 1994: 10; Adell, 2005b: 139) pues representan el “lado social del lenguaje” (Saussure, 1969) musical; por tanto pueden ser definitorios del *modo cultural* de una composición y, específicamente, de una interpretación musical. Culminan el proceso que hace pasar a la música desde un mero ejercicio intelectual (para el compositor) o psicofísico (para el intérprete), aunque basado en un sistema social, hasta convertirla en un verdadero acto de comunicación social (actuación “en vivo” o “en directo” ante el público, o mediante grabación y reproducción con aparatos electrónicos) por un conjunto de realizaciones individuales concretas, es decir, en el acto de comunicación de un mensaje “en cuanto organización concreta de estímulos sensoriales” (Eco, 2013: 107). Son analizables, por tanto, con los métodos de la comunicación y la sociología, incluidos los cuantitativos, pero también con los de la antropología y la historia, la geografía, la psicología, y demás disciplinas sociales dotadas de herramientas adecuadas para cada elemento u objeto –de hecho los estamos definiendo desde los puntos de vista filosófico, estético, formal y social, y más adelante comunicacional y culturalmente– y para el sistema o sistemas de que forman parte, pero teniendo su punto de partida y apoyo metodológico en el conocimiento de la propia estructura de la obra musical. Pues ésta, como tal obra de arte, que conlleva por tanto un mensaje simbólico, va a trascenderse a sí misma, como expone Umberto Eco a propósito de la estructura del mensaje poético, que encaja perfectamente, por analogía, con nuestra idea de estructura y forma musical:

“Una obra de arte como estructura constituye un sistema de relaciones entre múltiples elementos (los elementos materiales constitutivos de la estructura-objeto, el sistema de referencias exigido por la obra, el sistema de reacciones psicológicas que la obra suscita y coordina) que se constituye a diversos niveles” (Eco, 2013: 102).

Es decir, entre elementos intrínsecos y extrínsecos (o “elementos constitutivos” y “referencias externas”), éstos –incluso al nivel del efecto psicológico en el receptor–, considerados de este modo “parte” de la obra de arte como mensaje y como sistema de elementos con referencias internas y externas. Esta concepción pluridimensional de la obra de arte como estructura trascendente mediante su efecto en la recepción es común a la comunicación y a la musicología moderna: “El reconocimiento de la

estructura de una obra como un aspecto valioso por sí mismo imprime una cierta orientación psicológica tanto al proceso creativo del compositor como al proceso perceptivo del oyente” (Sokolov, 2005: 114). En este mismo sentido, partiendo también de una concepción estructuralista pero aplicada ya en exclusiva a la obra musical como proceso físico temporal, es decir, sonando, y por tanto considerando sus elementos extrínsecos, circunstanciales y perceptivos, expone Nagore Ferrer la posibilidad de comprender y explicar las estructuras, en lo que puede ser un resumen de los métodos analíticos de la musicología moderna y una invitación al análisis, por parte de la musicología y de otras disciplinas adyacentes:

“Al conllevar el análisis la "comprensión" y "explicación" de una obra musical, o de un conjunto de obras, la práctica analítica no puede prescindir de los aspectos formales y estructurales, que siempre formarán parte del análisis, siquiera en una fase inicial. Sin embargo, no podemos ya prescindir de la noción de "obra musical" como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal. No podemos olvidar, en suma, el aspecto perceptivo, la dimensión espacio-temporal o las cuestiones interpretativas. Esta es la razón de que la práctica analítica como tal tienda cada vez más, si realmente quiere dar cuenta de una obra de la forma más completa posible, a recurrir a la historia, la teoría musical, la sociología, la estética..., lo mismo que estas disciplinas deben recurrir al análisis musical.” (Nagore, 2004)

Los elementos extrínsecos no son música en un sentido formalista estricto, pero sin ellos la música, sea actuación, partitura (en papel o pantalla) o grabación (en cualquier soporte), no es posible: instrumentos, técnicas y tecnologías, indumentarias, funciones y ritos sociales, factores económicos inherentes a los procesos de la industria cultural y, por supuesto, el público, como receptor pero también como agente que influye tanto en la actuación de los músicos como en las estrategias de la industria musical para su captación y mantenimiento (Adorno, 1998: 166, 167). Los esquemas básicos de la comunicación del tipo *emisor-medio-receptor*, o también *autor, receptor, tema del mensaje y código* (Eco, 2013: 104), nos ayudan a analizar y entender mejor estos aspectos de la música y su trascendencia más allá del formalismo estructuralista y la fenomenología. Estos elementos llamados extrínsecos son a la música lo que el habla –y los medios escritos y audiovisuales de comunicación– es a la lengua, según nuestra comparación con las definiciones del estructuralismo lingüístico:

“La actividad del sujeto hablante debe estudiarse en un conjunto de disciplinas que no tienen cabida en la lingüística más que por su relación con la lengua. [...] El estudio del lenguaje comporta dos partes: la una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla, incluida la fonación, y es psicofísica.” (Saussure, 1969: 64)

Se da la paradoja de la apariencia individual del sistema de elementos intrínsecos (lenguaje musical) y del aspecto social de la realización o ejecución práctica de aquel mediante los elementos extrínsecos (actores) disponibles y necesarios, cuando esta última sería en lingüística la realización individual (habla) –y también lo es en música–, y aquello (lenguaje y formas musicales) es una realización social producto de una larga evolución cultural. Por tanto, y por analogía, deducimos que son los elementos extrínsecos los que hacen evolucionar la música, su lenguaje, y establece sus formas, clásicas o populares: “históricamente, el hecho de habla precede siempre. [...] el habla es la que hace evolucionar a la lengua” (Saussure, 1969: 64, 65). Lo que traducido a nuestro campo es igual a decir que primero es la música sonando (la práctica) y realizando su función social, y después viene la fijación de sus elementos internos mediante un sistema convencional de símbolos, reglas y formas (la teoría), porque los elementos externos desaparecen con el último sonido percibido y la última luz del escenario apagada tras la función.

Por tanto, ante la necesidad de la utilización de metodología cualitativa, se impone el empleo del método lógico inductivo: de los objetos estudiados anteriormente (obra musical, partituras, archivos sonoros) mediante los métodos históricos (para su contextualización) y deductivos del análisis musical (para su desglose elemental), pasamos ahora a emplear el método inductivo: de los elementos particulares observados en los objetos a las conclusiones generales por inducción completa.

1.5.1. Análisis de elementos intrínsecos

Para el estudio de los elementos que forman parte intrínseca del lenguaje musical contamos con las herramientas que la musicología tradicional pone al alcance del intérprete, como señalamos más arriba: el análisis musical, cuyo objeto inicial

conlleva la comprensión y explicación de los elementos estructurales y cuyo procedimiento central consiste en la comparación, que permite determinar la forma musical, los elementos estructurales de la obra y distinguir sus funciones dentro de esa forma musical, rasgo común a todos los tipos de análisis musical:

“[...] una unidad concreta es comparada con otra unidad, ya sea una obra concreta, la comparación entre dos obras, o entre una obra dada y un "modelo [...]”. Concepción vinculada a los procedimientos empíricos y formalizados propios de las ciencias. El proyecto inicial del análisis es de naturaleza empírica. Su punto de partida es fenomenológico, ya que no busca necesariamente establecer relaciones con factores externos.” (Nagore, 2004)

Vemos, por tanto, cómo para la musicología actual siguen siendo válidos los procedimientos tradicionales de análisis estructuralista y formal, no ya como apoyo al trabajo del músico, sino como parte absolutamente necesaria e inseparable de su trabajo cotidiano, aunque deja claro que sólo como un primer paso, común a las posibles prácticas musicales posteriores, artísticas o teóricas. La comprensión holística de la obra musical mediante el reconocimiento de sus partes componentes y la ayuda que ello aporta a la memorización, cuyo objetivo es la interpretación artística, o sea, la ejecución instrumental y su escenificación liberada de la lectura textual, para fijar la atención en el gesto técnico consciente que posibilitará la excelencia en la expresión artística. Pero se observa en las teorizaciones estructuralistas la ausencia de atención al contexto histórico de la composición –también utilísimo a la interpretación– y, en el ámbito social y comunicacional, los aspectos funcionales y perceptivos, quedándose, a pesar de su rigor metodológico, en herramienta puramente teórica de carácter didáctico sin utilidad artística. Como dicen las hermanas Lorenzo de Reizábal:

“[...] el análisis per se puede constituir, sin duda, un ejercicio intelectual muy saludable, pero poco útil para el intérprete si no es capaz de traducir en términos musicales interpretativos los datos que obtiene de la realización de ese análisis. No hacerlo así constituiría, únicamente, una mera descripción del modo en que está compuesta la obra.” (Lorenzo, 2004: 7)

El análisis musical puede llegar a ser entonces una descripción teórica carente de utilidad en sí misma para el músico práctico, el ejecutante instrumental o el cantante de cualquier estilo. Como también puede resultar una especie de fórmula

matemática a cumplimentar, abstracta y ajena a la obra musical como representación artística, en tanto que mera herramienta de estudio teórico, sin la adecuada contextualización histórica y social y sin la consiguiente complementación hermenéutica. Ello es así para el músico que se suele llamar clásico, tanto solista como de conjunto, por lo comentado anteriormente en cuanto a comprensión y memorización (especialmente para el solista súper-profesional desde principios del siglo XIX); pero también para el músico popular no profesionalizado, por cuanto ese análisis –muchas veces realizado de manera inconsciente– no es más que un punto de partida para la interpretación coherente de un discurso musical no necesariamente escrito ni existente como tal texto, sino como archivo sonoro experiencial con referencias instrumentales, necesitado a veces de desarrollo y complemento por partes de improvisación solista. Tanto el solista culto o popular como el improvisador y el que toca “de oído”, desde los tiempos en que tenemos noticias de su existencia en cortes y pueblos medievales europeos (Attali, 1077: 30; Robertson y Stevens, 1983, vol. 1: 457), evidentemente comprenden la estructura de lo que están tocando porque saben la disposición y el orden temporal de ejecución de los elementos y partes de la pieza, pero no se paran a describirlo teóricamente, ni mucho menos lo escriben: ese es un trabajo intelectual que desde antiguo han realizado los teóricos desde Pitágoras, Agustín de Hipona, Zarlino o Ramos de Pareja hasta los musicólogos actuales. Como mucho, algunos grandes intérpretes instrumentales de la Edad Moderna y Contemporánea han escrito métodos pedagógicos y colecciones de obras por ellos mismos ejecutadas y, muchas veces, con el denominador común de tener una finalidad pedagógica y unos objetivos didácticos concretos, amén de una rentabilidad económica y profesional para el músico como compositor y pedagogo.

El análisis planteado como complemento al estudio instrumental práctico es una materia introducida por la sistematización de los estudios de composición musical en los conservatorios europeos recientemente, a pesar de ser hijos –ya maduros– de la Academia y el Racionalismo neoclasicistas del siglo XVIII, y afianzado su empleo por el positivismo y el estructuralismo decimonónicos. En definitiva, y desde un punto de vista psicológico y comunicativo, el análisis implica –tal como se emplea y aplica en la actualidad– una explicación visual y espacial de un hecho sonoro y temporal, y es el

más complejo de los pasos del proceso que va de la idea al signo y de éste al sonido, por ser el último, fuera ya del proceso comunicativo original, y querer explicar con palabras un sistema de signos y sonidos sin relación semántica entre ellos, como dice E. Tarasti: “*Finally, the most radical translation is made by those who set out to describe in words some of these mods of expression.*” (1994: 4). El análisis, por tanto, apela a un tipo de memoria e inteligencia (visual y espacial) para coadyuvar a otra (sonora, temporal), y no deja de ser una herramienta didáctica primordial en música, como arte y como ciencia, sin olvidar que “el análisis es también un arte, un arte eminentemente sutil, puesto que el «análisis del estilo» es, en última instancia, *el gran arte de la interpretación.*” (C. Guinovart, en el “prólogo a la edición española” de *Análisis del estilo musical*, J. LaRue, 2004).

Para el análisis de la *particella* de la parte solista de guitarra del *Concierto de Aranjuez*, obra original completa, con especial detención en el segundo movimiento *Adagio*, y con referencias obligadas a la partes orquestales –con la suficiente amplitud para comprender el significado completo de la parte solista–, hemos empleado el siguiente esquema. Parte de la tradición estructuralista tradicionalmente aceptada como válida y considerada la más adecuada para el fin último del músico práctico, que es la interpretación escénica, y como punto de partida y referencia para una posterior contextualización histórica y social que enmarca y forma parte de la concepción que de la obra tiene el intérprete y por tanto forma parte de la propia interpretación. Los parámetros musicales analizados pueden ser, de forma sucinta –pero no obligatoriamente–, esquematizados según las siguientes taxonomías:

1. Análisis estructural:

- Elementos morfosintácticos y sus funciones dentro del discurso musical:
 - Morfológicos
 - melodía
 - ritmo y métrica
 - armonía
 - Sintácticos
 - fraseología (frases musicales, períodos, motivos,

células, notas significativas)

- textura y tímbrica
- estructural-formal (descripción de esquema)
- Aspectos interpretativos a considerar (a partir del análisis de cada uno de los elementos morfosintácticos).

2. Análisis técnico – instrumental:

- Dificultades (exigencias a intérprete e instrumento: velocidad, ausencia de respiraciones o descansos, traslados y saltos de mano izquierda, apertura y extensión de dedos de ambas manos, etc.)
- Longitudes y duraciones de los esfuerzos
- Necesidad de utilización de variedad de mecanismos habituales, o poco habituales
- Problemática de la sonoridad (instrumento, otros instrumentos enfrentados; sala, condiciones acústicas y ambientales)
- Consideración de la obra y su lugar dentro de un programa de concierto por su nivel de dificultad y características técnicas.

3. Aspectos estilísticos y estéticos:

- Contextualización histórica y social de la obra y el autor.
“Conocimientos fundamentales del hecho musical en relación con la cultura, desde una perspectiva histórica y sistemática. Análisis e interpretación de los contextos sociales en que se produce este hecho. Integración de la investigación e interpretación de cara a una comprensión global del fenómeno de la práctica musical.”³
- Características específicas y particulares de la obra
 - Proporción, simetría, relación formal (temática, discursiva) y correspondencia entre las partes.
 - Relación de elementos morfológicos con la estructura

³ Entrecomillado (superpuesto al primer sub-apartado del tercer apartado del esquema), la propuesta del nuevo plan de estudios según la Ley Orgánica de Educación (LOE) de mayo de 2011, del llamado “plan Bolonia” en lo referente a materias de formación básicas o comunes a todo tipo de estudiantes de música de grado superior en instituciones oficiales europeas.

general.

- Pertinencia de la obra dentro de un determinado programa de concierto por sus características estilísticas.

Este procedimiento taxonómico se puede desarrollar, para cada uno de los parámetros precedentes, de manera desigual y en distinto orden, según convenga a la obra y al objetivo que nos acerca a ella. Pero para la interpretación suele ser más que suficiente con atenerse a los habituales esquemas-modelo propuestos por distintos autores especialistas que convergen en los estudios académicos (Forte y Gilbert, 2003; LaRue, 2004; Lorenzo, 2004; Nagore, 2004; Zamacois, 1982). Este exhaustivo esquema analítico que se deduce de sus exposiciones teóricas puede ser aplicado con más o menos variantes, pero de manera que todos los elementos de la obra musical estudiada queden analizados –disecionados, comparados, comprendida su función estructural y discursiva – y sea útil al intérprete, pero también al teórico de la música y de la comunicación. Aunque quizás algo menos a estos últimos, al ser un análisis formalista y meticuloso en exceso con los elementos internos propios del sistema que llamamos lenguaje musical y sus implicaciones técnico-instrumentales, sin ir más allá de la contextualización histórica y estilística del autor y la obra. En nuestro caso, tal hemos procedido en el análisis de la partitura del *Concierto de Aranjuez*, sumándole la experiencia práctica del estudio instrumental de la obra a la guitarra.

Para los análisis auditivos de los archivos sonoros de las versiones populares del *Adagio* hemos empleado otros conceptos para el acercamiento a los parámetros analizados, menos estrictamente estructuralistas y más definitorios de género, estilo y función comunicativa, esquematizado en las fichas descriptivas. De manera simplificada, nos hemos basado, entre otros modelos, en la estructura que propone Jean LaRue (2004), un complejo sistema de análisis del estilo musical con algunas novedades para su época (desde 1957) en cuanto a nomenclatura, encuadre y consideración fluyente del objeto según la percepción del oyente, lo que es muy útil al análisis exclusivamente sonoro. Aun partiendo del estructuralismo más ortodoxo –podemos encontrar conceptos aplicables a cualquier objeto o proceso artístico o lingüístico analizable, no necesariamente musical–, supone un paso adelante en la contextualización histórica y social de la música a través de la obra analizada que, al

serlo también y sobre todo en su *estilo* siempre será comparada al menos con otras músicas, tanto de su época como de otras, y tenidas en cuenta las convenciones musicales y no musicales –y por tanto sociales– de diferentes contextos históricos, con lo que los elementos extrínsecos –y por tanto ajenos al lenguaje musical en sí– van adquiriendo peso en el análisis musical. Por ello, aunque nuestro punto de partida es el esquema modelo anteriormente expuesto por su exhaustividad y completitud en el análisis estructural de la música clásica original, tenemos el siguiente en consideración, concebido para el análisis de los sucesivos estilos históricos de la música clásica, por su complementariedad y por los puntos en común que obviamente tiene con el anterior, y lo empleamos de forma combinada, utilizando algunas taxonomías a propósito para los archivos sonoros de versiones populares.

En resumen, LaRue propone el siguiente esquema, que, ordenado en tres fases (Antecedentes, Observación, Evaluación), comienza con el análisis del entorno histórico (de autor y obra) como marco de referencia, continúa con la observación de las diferentes dimensiones musicales de mayor a menor, de lo general a lo particular, y en cuya tercera parte, *Evaluación*, que comprende las taxonomías “Marco de referencia”, “Opciones de continuación”, “Equilibrio entre unidad y variedad” y “Consideraciones externas”, más acordes con el acercamiento hermenéutico al objeto de estudio, observamos la presencia en el último punto –*Consideraciones externas*– de uno de los términos clave en nuestro trabajo: *popularidad*. (LaRue, 2004: 2):

1. Antecedentes (entorno histórico)

- Marco de referencia. Observación significativa.

2. Observación:

- Las tres dimensiones principales del análisis: grandes, medias y pequeñas.
- Los cuatro elementos contributivos: sonido, armonía, melodía, ritmo.
- El quinto elemento: Crecimiento, formado por:
 - Movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio.
 - Forma:
 - Articulación.

- Opciones de continuación:
 - Recurrencia: repetición, retorno.
 - Desarrollo: variación, mutación.
 - Respuesta (Interdependencia y oposición).
 - Contraste.
- Grados de control.
- Formas convencionales.
- Aspectos básicos en el análisis del estilo: tipología, movimiento, forma.

3. Evaluación

- Logro del crecimiento (movimiento, forma, control).
- Equilibrio entre unidad y variedad.
- Organicidad y riqueza de imaginación.
- Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc.

Y esto es lo que propone el nuevo plan LOE (2011) de estudios musicológicos para el análisis y su relación con otras disciplinas:

“Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos e interpretativos y su interrelación con disciplinas como antropología, la teoría de la información, la semiótica, la psicoacústica, la psicología cognitiva, etc.”

Un texto que, como veremos en una próxima referencia, lleva varios años de retraso con respecto a lo que la propia musicología académica –no puede ser llamada *tradicional* una disciplina que se adelanta a la legislación europea casi una década– viene demandando, y que no impone un método único. Más bien al contrario, obliga al conocimiento de “los diferentes”, es decir, *todos* los métodos “analíticos e interpretativos” existentes, no sólo en sí mismos sino trascendiendo cualquier formalismo musical para interrelacionar con otras disciplinas, todas ellas, por cierto, relacionadas directamente con lo que hoy denominamos Ciencias de la Comunicación.

1.5.2. Análisis de elementos extrínsecos

Para el estudio de aquellos elementos extrínsecos a la música que participan directamente de la realización artística y su puesta en escena –e influyen más aún que los propiamente morfosintácticos en la conversión del producto en mercancía–, contamos con las metodologías de investigación y las herramientas de análisis de la historia, la antropología, la sociología y la comunicación. Ante la multiplicidad de objetivos posibles del estudio y la diversidad de aspectos analizables, se debe recurrir a todas las herramientas disponibles empleando las más adecuadas a cada campo de estudio. Los únicos límites están en las posibilidades personales y recursos económicos de la investigación individual, que debe ceñirse a los métodos cualitativos y a los objetos más accesibles, las fuentes secundarias de contextualización y apoyo, a la propia interpretación musical proveniente de las fuentes escritas y sonoras disponibles y a la observación visual o sonora que éstas permiten, así como el acceso a otras fuentes documentales primarias que enmarcan y proveen de datos objetivos, en forma de discos, cartas, prensa y documentos jurídicos referidos a las vicisitudes del conjunto o parte de los objetos de estudio.

Tanto el formalismo estructuralista como la hermenéutica son necesariamente compatibles y aun complementarios (Nagore, 2004) si el objetivo es hallar razones a tener en cuenta en la aproximación diacrónica a los fenómenos musicales y su relación con la comunicación y dotar de significado interno y sentido externo a la música, especialmente en los géneros populares contemporáneos (Adell, 2005), cuya eclosión en los últimos cincuenta y siete años propician el fenómeno objeto de estudio en este trabajo. Es decir: comprensión y descripción de la estructura y del sentido o función social de la forma, ya sea ésta –la música y su forma– concebida como objeto (Schaeffer, 2003), proceso (Tarasti, 1994), crecimiento (LaRue, 2004) o percepción sensorial (Gestalt) considerando, además, las razones de tipo tecnológico y económico (de Aguilera, 2008: 4).

Elemento extrínseco es todo lo que hace posible a la idea musical –ya fijada como texto, ya producto de la creación momentánea o de la improvisación–, llegar a ser objeto sonoro o proceso percibido, mediante un conjunto de mecanismos y

capacidades psicofísicas que llamamos *técnicas*, y utilizando un conjunto de objetos y espacios físicos palpables. Tal conjunto puede estar formado por los objetos sonoros percibidos: voces, instrumentos; por los aspectos visuales personales: tipología corporal y estilo personal del intérprete; por todo tipo de material no específicamente musical: vestuario, coreografías, luces, acústica, emplazamiento y tipo de sala, tecnologías audiovisuales y los soportes físicos que las permiten; y por los objetos y aparatos presentados al público consumidor por la industria musical en diversos formatos, como el propio proceso industrial de esa presentación. Estos elementos extrínsecos también son analizables, individualizados y como tal conjunto, pero ya no con los métodos analíticos musicales, aunque partiendo de los elementos formales descritos por aquellos. Las nuevas corrientes analíticas contemplan por ello la multiplicidad de métodos y su complementariedad, adelantándose, como vimos antes, a las legislaciones europeas ahora en vigor:

“Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que ésta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. [...] A esta pluralidad de sujetos del análisis habría que añadir hoy alguno más, como el significado externo de una obra musical o su contexto, cultivados por diversas orientaciones de la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica”. (Nagore, 2004)

Así, pasamos de la ocupación en el objeto (*para qué*) del análisis (Lorenzo, 2004) a ocuparnos del sujeto o sujetos (*qué*) del mismo (Nagore, 2004) de la musicología, de ahí a las propuestas de procedimiento (*cómo*) oficiales (LOE, 2011) y a la necesaria ubicación del objeto o proceso en su lugar o devenir histórico (*cuándo*) y social (*dónde*), siendo este último aspecto siempre menos definitivo, relativo, para la estética, la sociología y la comunicación modernas, dependiendo del múltiple y cambiante momento histórico y lugar social desde los que se hace (*quién*) la propia observación:

“Hay un cambio de objeto de estudio en la estética contemporánea. Analizar el arte ya no es analizar solo obras, sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva el sentido”. (García-Canclini, 2008: 150)

La Historia del Arte como disciplina aporta las herramientas para el estudio del arte culto (García-Canclini, 2008: 36) en la cual se encuentra incluida, como es obvio, la historia de la música, con su heterogeneidad y su ámbito de estudio en cierto modo transversal y atípico con respecto tanto a la historiografía general como a la sociología y la antropología –que estudiarían las artes populares y las tradicionales o folclóricas, respectivamente, no como artes propiamente dichas sino como producto social y humano–. En ellas se apoya, como ciencias auxiliares, ese área del conocimiento formada por un conjunto de materias y procedimientos que acoge el estudio de los fenómenos musicales en su evolución estilística diacrónica y en su conformación como lenguaje que llamamos musicología, de múltiples vertientes (tradicional, etnomusicología, *new musicology*, musicología cognitiva). Este conjunto de disciplinas aporta, para ello, técnicas de estudio que no sólo forman parte de los métodos de análisis histórico –contextualización social y temporal de autores, obras y evolución diacrónica de los estilos artístico-musicales– sino otras que parten del análisis interior de la propia música como lenguaje para llegar al entorno del receptor, a las condiciones y al efecto que le produce el mensaje.

Desde otro punto de vista, más centrado en el emisor y en la estructura del mensaje, y aun sin proponer ningún esquema taxonómico concreto, Theodor W. Adorno observa el sentido social de los elementos de la forma musical en el orden, disposición, dimensiones y demás características de éstos por el necesario condicionamiento del compositor como ser social: “Pero incluso la regla autoimpuesta lo es meramente en apariencia. Refleja en verdad el estado objetivo del material y de las formas. Uno y otras están en sí socialmente mediados. El camino a su interior es el único a su conocimiento social.” (Adorno: 2006: 17). Según esto, los elementos intrínsecos de la música están tan dotados de sentido social como los extrínsecos y por ello son tan evidentemente comunicativos y productores de sentido social –y tan mediados socialmente– como éstos, de los que son, por otra parte, inseparables. El conocimiento de estos elementos musicales, como el de las técnicas que los conciben y ordenan es imprescindible no sólo para la composición e interpretación como fenómenos artísticos más o menos individualizados, como hemos visto anteriormente, sino para la comprensión del sentido trascendente a sí misma de la obra musical, de su

función comunicativa y social. Para ello son necesarios también los procedimientos de análisis estructural, morfosintáctico, estilístico y técnico-mecánico o técnico-instrumental, que provienen del conocimiento teórico unido a la experiencia práctica de dicho lenguaje musical, como también el conocimiento y uso de las técnicas de composición musical y de ejecución instrumental. Porque aquellas técnicas de análisis (sin olvidar el análisis en sus diferentes concepciones epistemológicas como recurso didáctico y objetivo pedagógico en sí mismo) se dirigen fundamentalmente a servir de herramientas para otro objetivo mayor: esas mismas tareas musicales de composición (producción) e interpretación (reproducción); es decir, realización y representación de la obra artística, que a su vez es uno más entre los símbolos que propician y producen las complejas relaciones humanas. Por ello es útil prestar atención a la definición del término “técnica” aplicado a la música por Adorno:

“El significado griego de la palabra «técnica» remite a su unidad con el arte. Si éste es la representación externa de algo interior, un contexto de sentido del fenómeno, entonces el concepto de técnica comprende todo lo que se refiere a la realización de eso interior. En música esto es tanto la realización del contenido espiritual en las notas como aquella a través de sonidos producidos sensiblemente: es decir, producción y reproducción. La totalidad de los recursos musicales es la técnica musical: la organización de la cosa misma y su traducción a lo fenoménico.” (Adorno, 2006: 233)

Este conocimiento y capacidad de uso de los recursos técnicos de producción y reproducción musical es el punto de partida para el posterior análisis y encuadre histórico y social de las obras interpretadas –como del mismo hecho de la interpretación dada– en un género, estilo, tiempo y lugar determinados, por unos intérpretes concretos. “Condición de una productiva sociología de la música es la comprensión del lenguaje de la música mucho más allá de la que posee quien meramente aplica a la música categorías sociológicas” (Adorno, 2006: 12). Análisis que tendrá como objeto, por tanto, todo lo aparente y analizable del fenómeno artístico excepto, quizá, su gestación en el interior del artista (objeto de la psicología cognitiva), es decir, todo el aparato técnico interpuesto como mediación entre el productor (creador y recreador) y el consumidor (receptor) de música, con el consecuente reconocimiento de ésta como material básico de la industria cultural y objeto de aprovechamiento e intercambio económico.

“La situación actual de la música la definen contradicciones como la que se produce entre el contenido social de las obras y el contexto en que éstas producen su impacto. En cuanto zona del espíritu objetivo, se encuentra en la sociedad, funciona en ella, desempeña su papel no sólo en la vida de los hombres, sino, en cuanto mercancía, también en el proceso económico. Y, a la vez, es social en sí misma. La sociedad se ha sedimentado en su sentido y las categorías de éste, y la sociología de la música debe descifrarlo. Con ello se la remite a una auténtica comprensión de la música hasta en sus más mínimas células técnicas.” (Adorno, 2006: 9)

El conocimiento del conjunto de procedimientos tan exhaustivos de análisis musical descritos antes, además de ser útiles para el estudio y ordenamiento taxonómico de los elementos de la música por sí mismos, permite ponerlos en relación con cada uno de los tres modos culturales en que presuntamente se presentan las formas musicales que en definitiva, como dice Adorno, no son más que productos ideológicos de un estrato social, una época histórica, un lugar físico y político dados. Las interpretaciones concretas de esas formas musicales por unas voces, instrumentos e instrumentistas determinados, que a su vez dan lugar a tres grandes macro-géneros musicales (culto/clásica, popular/folclórica, popular/masiva) actuales de los que se desprenden los consiguientes géneros, subgéneros y clasificaciones estilísticas (o denominaciones comerciales) que se describirán más adelante y que no acaban en la propia música, sino que tienen continuidad en la utilización ideológica y económica de ésta por sus respectivos referentes culturales, por los poderes políticos y económicos (las industrias culturales) que propician su consumo y por los grupos sociales que la consumen.

“Aquí el verdadero problema musicológico es, omnímodamente, el de la mediación. A la vista de la esencia aconceptual de la música, que impide llevar tales intelecciones a aquella clase de evidencia que, por ejemplo, en la literatura tradicional el contenido material parece permitir, afirmaciones como la del carácter inmanentemente ideológico de una música amenazan con reducirse a una mera analogía. Contra ello sólo ayuda la realización de un análisis técnico y fisiognómico que describa incluso los momentos formales, como los del sentido musical constituido en el contexto, o bien su ausencia, y partiendo de él concluya en lo social. Los constituyentes formales de la música, en último término la lógica de ésta, cabe articularlos socialmente.” (Adorno, 2006: 12)

En efecto, ante la aparente falta de relación lógica entre la forma musical más artística (o menos funcional) y el contexto social en que se usa, cabría preguntarse por

su sentido social: a quién o quiénes, a qué clase o fracción de clase social –en terminología de Bourdieu– y para qué, va dirigida, por ejemplo, una forma sonata, desde su conformación como tal forma durante el siglo XVIII, hasta su pervivencia actual, bien como reliquia del pasado, bien como forma renovada por los sucesivos períodos históricos de hegemonía de los neoclasicismos, ya superadas sus ataduras tonales. No a todos los públicos o grupos sociales, evidentemente; y su función social parece secundaria con respecto a la lucidez intrínseca de su forma (aquí entendida como proporcionalidad de estructura estandarizada): el simple placer estético de quien sea capaz de apreciarla. Y así podríamos preguntarnos no ya por cada una de las formas musicales pertenecientes a un mismo género, ni por toda la variedad existente en el mercado, sino por las contradicciones aparentes en un mismo espacio social y modo cultural de la música entre músicas *cultas* y *ligeras* dentro de la propia música culta, y sus *degeneraciones* en el sentido de *salida de género*, una de las cuales sería la *vulgarización* como forma de devaluación o deslegitimación, que con esta descripción crítica corrobora la existencia del fenómeno en la Francia de los años sesenta y setenta del siglo pasado, exactamente la época y el país, es decir, la sociedad, donde se ideó y comenzó el fenómeno de la producción de versiones populares de una obra clásica que aquí analizamos:

“Cuanto más nos dirigimos hacia los campos más legítimos, como la música y la pintura, y, ya dentro de estos universos, jerarquizados según su grado modal de legitimidad, hacia ciertos géneros o hacia ciertas obras, tanto más las diferencias de capital escolar se encuentran asociadas con diferencias importantes en los conocimientos y en las preferencias : las diferencias entre la música clásica y la canción se doblan con diferencias que, producidas según los mismos principios, separan en el interior de cada una de ellas los géneros [...]; las épocas [...]; los autores y, por últimos, las obras; así [...] entre ciertas obras musicales [...] (que se distinguen por los modos de adquisición y de consumo que suponen) se contraponen [...] músicas devaluadas, ya sea por su pertenencia a un género inferior («la música ligera»), ya sea por el hecho de su divulgación (al remitir la dialéctica de la distinción al “arte medio” devaluando las obras de arte legítimas que se «vulgarizan»)." (Bourdieu, 1998: 12)

Pone Bourdieu como ejemplo el *Adagio* de Albinoni (y algunas obras no especificadas de Vivaldi que suponemos referencia tácita a *Las Cuatro Estaciones*) y su “devaluación” en un lapso de “menos de veinte años”, en que ha pasado “del prestigioso estatus de descubrimientos de musicólogo al estado de cantinela de las

cadenas de radio populares y de los tocadiscos pequeño-burgueses” (Bourdieu, 1998: 12), hecho perfectamente explicado por la mejora del nivel económico de las clases medias y populares francesas desde mediados del siglo XX –una de las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial– y su posibilidad de adquisición masiva de aparatos reproductores de música, entre otros bienes de consumo. Sin duda, Bourdieu parece coincidir con Antonio Gallego (2003) en el lamento por la muerte parcial de una cultura musical (y no sólo musical) distinguida: la *vulgarización* o, simplemente, la *popularización* de unos temas *clásicos* con la complicidad necesaria de unas nuevas tecnologías reproductoras al alcance de las burguesías, primero, y de las masas después. Usando el término de Umberto Eco, su actitud sería la de los “apocalípticos” (Eco, 2013: 27). Pero esto no es, precisamente, más que un ejemplo de preocupación y ocupación, tanto de la sociología como de la musicología, por el fenómeno de la *movilidad social* de la música (uno más en el maremágnum de la masificación cultural) tanto a partir del cambio de sus elementos intrínsecos, como, en estos casos, simplemente a partir de un cambio en el número y modo cultural de sus receptores, es decir, de algunos de sus elementos extrínsecos; el cambio de público que implica un cambio de función social y de rol económico de la música y los músicos.

1.5.3. Análisis de la música popular

En cuanto a la música popular contemporánea y su condición de objeto de estudio en su relación con la música clásica contemporánea –objeto fundamental de este trabajo–, hay que tener en cuenta que la musicología hoy tradicional, hija del positivismo, nació en una época en que los puntos de contacto entre la música culta y la popular eran menores que en la actualidad o inexistentes. Cuando nació lo que hoy llamamos musicología, lo hizo como conjunto de ciencias auxiliares de apoyo a las investigaciones que sobre el pasado musical –el entonces olvidado período histórico cuyo heterogéneo conjunto de manifestaciones artísticas hoy llamamos Barroco (Palisca, 1983: 13) –, realizaban algunos músicos románticos para proveerse de material temático para sus composiciones, sin discriminar si este material provenía de un entorno popular, campesino o cortesano. No existían, ni siquiera en el ámbito anglosajón –y menos aún en el germánico–, las músicas populares en el sentido social

y comercial masivo que en la actualidad tienen géneros como pop y *rock* (Frith, 1987: 428 y ss.; Adorno, 2009: 358 y ss.). Por eso no han sido objeto de estudio por parte de la musicología, al margen de que su estudio estructural y determinación formal sea mucho más simple –como veremos en la comparación de los esquemas de las versiones populares del *Adagio* con el original– y por ello menos interesante en apariencia para el investigador de la música que el estudio antropológico o social, siendo sin embargo este último más esclarecedor del sentido y las funciones de esas músicas en la vida de la gente, por sí mismos y en su relación con los demás, sin olvidar que el género pop se ha convertido en la estrella de la industria musical contemporánea (Horkheimer y Adorno, 1998; Marco, 2004: 53, 54; Adorno, 2009: 213). Recordemos, no obstante, que las citas y los préstamos musicales, tanto temáticos como de otros elementos extrínsecos, son mutuos entre lo culto y lo popular desde siempre (Attali, 1977: 31; Eco, [1965] 2013: 102, 122). Para lo popular también es un referente lo culto, y el *rock* (sobre todo el pop-*rock*) como arte musical es mucho más elemental, básico, que cada uno de sus modelos originarios imitado o parodiado, uno de los cuales es, sin duda, la música clásica europea.

Toda música es arte, símbolo, comunicación, y por tanto un hecho social, cultural. Desde este punto de vista, la diferencia fundamental entre los macro-géneros musicales está en el modo cultural de presentación y representación y en la relación inversa de proporcionalidad entre la preponderancia de la forma y la de la función (Frith, 1987: 414; Bourdieu, [1979] 1998: 27). La música pop nace a instancias de la industria cultural: “La preeminencia de su carácter de mercancía sobre toda clase de naturaleza estética proporciona a los mecanismos de distribución, socialmente hablando, cuando menos el mismo peso que a lo distribuido” (Adorno, 2009: 213), como también el *rock*, y el mismo *jazz* (Adorno, 2008: 87; 2009: 213) –aunque estos últimos posiblemente en menor proporción– y la música seria nace en mayor medida a instancias del compositor y su propia complacencia (Schönberg, 2005). Ello no implica ser ni proceder asocial, sino una característica más de la música culta –o de una parte importante de ella– y la musicología tradicional lo estudia, clasifica y explica. En este sentido el trabajo del compositor clásico, culto, serio, o de vanguardia, es más “amateur” y “desinteresado” en terminología de Bourdieu (1998), más

individual. Frente a ello, el trabajo del músico pop es más *técnico*, en el sentido adorniano antes descrito del término, más *profesional* y colectivo, dependiente en mayor medida de la industria, de las nuevas tecnologías electrodigitales, los medios de comunicación de masas y el mercado, objeto de estudio ideal de las ciencias de la economía y de la sociología, aunque también necesitado de atención y comprensión de su estructura interna mediante el análisis puramente musical:

“Para que una canción de moda se convierta en éxito debe satisfacer unos requerimientos mínimos. Algunas características del concepto de inspiración, convertido en problemático hace mucho tiempo en la música elevada, probablemente le sean propias; pero en justa proporción con la realidad de lo que le es familiar a todos. El estudio de estas estructuras mediante análisis musicales de las canciones de moda, así como por medio de sondeos entre el público, podría tentar a una sociología musical plena de sentido.” (Adorno, 2009: 214)

De lo que se infiere que el estudioso de la música se pueda identificar con la propia manera de trabajar del compositor cuya música analiza e interpreta: más amateur, individual, y con medios y metodologías cualitativas el que se dedica al estudio de la música clásica; más profesional y capaz con los medios tecnológicos y métodos cuantitativos el sociólogo que investiga pop y *rock* desde su perspectiva social y económica.

Otra diferencia entre música clásica y popular contemporáneas es, precisamente, la que atañe al sentido y objeto del propio análisis en relación con el papel del intérprete, el músico ejecutante de uno u otro género musical. Mientras tenemos claro que la música culta la analizamos para tocarla mejor, es decir, sin errores de interpretación ni ejecución y acercándonos lo más posible al modelo que nos propone el compositor mediante la partitura, en las músicas pop y *rock*, por un lado, compositor e intérprete suelen ser las mismas personas o estar en contacto personal uno y otro, el análisis resulta simple como lo suele ser la estructura, y menor la duración de las canciones ligeras o rockeras, cuyo modelo (o partitura, cuando existe) es menos escrupuloso –más sintético y esquemático– y puede ser producido a posteriori del objeto sonoro, y el objetivo suele ser ofrecer una versión personal y auténtica, a veces muy distinta en cada actuación, alejándose sin reparos de aquel o cualquier otro modelo preestablecido, incluidas sus propias referencias anteriores.

Aquí cabe la aplicación metodológica de los procedimientos de la semiótica referidos al carácter narrativo del texto y el alejamiento mayor o menor que el intérprete hace de él (Tarasti, 1994: 51, 68, 73, 74).

Por otra parte, el refinamiento estilístico no tiene por qué chocar con la conciencia social, y la filosofía artística o la estética musical no implica necesariamente una determinada ideología política ni implica una identificación reduccionista de la ética con cierta estética, del tipo “clásico igual a conservador”, “popular o moderno igual a progresista”. El propio *rock* (especialmente cierto *rock and roll* de tupé) puede ser más clasista y más conservador musical, social y políticamente que gran parte de la música que se produce hoy como ayer en el ámbito culto. Siempre podemos recordar que la música –como objeto, proceso o percepción– no tiene ideología en sí aunque sea un producto ideológico (Adorno, 2006: 11, 12); son los músicos, sus empleadores, los críticos, analistas y, por supuesto, el público. Es decir, la sociedad que la produce y la consume. En cualquier caso son elementos extrínsecos, como la letra de un himno o la puesta en escena: el contexto, los factores adjetivos, la pregnancia (Alcalde, 2007), la buena (o mala) figura visual y su percepción por un receptor concreto en un contexto físico determinado. Un aspecto notorio del asunto es la evolución que la llamada música popular contemporánea ha sufrido desde los años setenta del siglo XX en cuanto a su aparente ubicación social y política –cuando era icono de la juventud supuestamente progresista y políticamente concienciada del mundo occidental (especialmente en la España de la transición democrática)– hasta años los noventa y posteriormente hasta la actualidad, en que parece haberse convertido en un producto comercial técnica y tecnológicamente más evolucionado y sofisticado, sí, pero de contenido frívolo y superficial, cuando lo ha tenido, en la mayoría de los casos muy alejado de las preocupaciones filosóficas, políticas y sociales –además de las puramente estéticas y formales que siempre, con mayor o menor talento y fortuna, han acompañado a los creadores “serios”– que sí forman parte del ideario de gran parte de la música culta contemporánea por el progresismo que implica la vanguardia a pesar de su aparente formalismo, o precisamente por el desprejuiciado cuestionamiento estético y ético de la forma musical tradicional, relacionada con una forma de sociedad (Adorno, 2006: 17; 2009: 130, 308, 408) determinada por unas

relaciones institucionales y humanas basadas en la hegemonía de unas figuras sobre otras: grupos o individuos, y sus relaciones en la sociedad; formas o conjuntos de sonidos, y sus relaciones en la música.

II. MODOS CULTURALES Y FUSIÓN MUSICAL

Este capítulo trata de definir conceptos y términos generales usados en adelante para describir y analizar los fenómenos musicales particulares estudiados y clasificados, en un contexto cultural, histórico y social.

2.1. Cultura y modos culturales

2.1.1. Lo culto y lo popular

Al enfrentar sistemáticamente dos términos, se pretende la aprehensión de los significados de ambos precisamente mediante la observación de las diferencias resultantes. No sólo se llega al conocimiento de una idea por lo que es sino por lo que no es, y aun más por lo que la opone a otras y la diferencia de ellas. Esto sucede a menudo con el uso de los adjetivos *culto* y *popular* referidos al sustantivo *música*. Esta bipolaridad terminológica consuetudinaria y sus connotaciones exclusivistas o peyorativas, según los casos, así como el carácter polisémico de ambos y la falta de unanimidad en su empleo, nos plantea un problema de pragmatismo semántico. Por ello empezamos preguntándonos por el significado de estos términos, y si son adecuados a lo que realmente queremos expresar cuando los usamos referidos a la creación musical.

Según el Diccionario de la Lengua Española (DRAE, 2001), en su segunda acepción *culto* significa: "Dotado de las calidades que provienen de la cultura o instrucción" [a], entendiendo en este caso por *cultura* su segunda acepción, el "conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico", y notando que nosotros empleamos a lo largo de este trabajo el término cultura, en general, según su tercera acepción: "Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.". Es decir, una "red de sistemas simbólicos" (Geertz, 1973, citado por Ibarretxe, 2006: 21). La tercera acepción de "culto" y "cultura" incluye el término cuando va exento de adjetivación, en el sentido conceptual antropológico, materialista, general y moderno que Gustavo Bueno la denomina "cultura objetiva":

“el conjunto objetivado de toda obra conformada por la acción humana” (Bueno, 2004: 69). También está incluida en esta acepción la “cultura circunscrita”, relacionada con la idea de cultura “como idea práctica constituyente” (Bueno, 2004: 122), cuando este nombre pertenece a un sintagma adjetivado que lo circunscribe o limita, por ejemplo, a un grupo, institución o clase social a los que da razón de ser frente a otros. De este concepto se pueden deducir los de “alta”, “media” o “baja” cultura (Eco, 2013) dentro de una sociedad determinada. La segunda acepción de “culto” se corresponde con el concepto de “cultura compleja instrumental”, que en el plano individual lleva al de “cultura subjetiva” (Bueno, 2004: 57), como un bagaje personal espiritual o físico adquirido –como la “cultura subjetual”, entendida como conjunto de habilidades técnicas adquiridas que permite, por ejemplo, a un músico relacionarse con su instrumento–. En el sentido subjetivo, es decir, si adosamos este término como adjetivo –culto– a un nombre, sea de persona o grupo (“persona culta”, “personas cultas”), parece oponerlo a aquél que no disponga de dichas “calidades”, siendo en este caso la diferencia cualitativa y el efecto distanciador o separador. Por ello cuando este término se usa como tal adjetivo es equivalente a *instruido*, esto es –según el diccionario de la RAE–: “Que tiene buen caudal de conocimientos adquiridos” [b], lo cual parece querer decir que quien no lo tiene no es instruido; el valor diferenciador aquí es cuantitativo. Por tanto, no puede ser culto, no pertenece a una clase supuestamente más elevada y por ello restringida, que exige unas “calidades” y un “caudal de conocimientos adquiridos”. Pero si adjetivamos con el mismo término lo que llamamos (de mayor continente a menor contenido) *cultura*, *arte*, o *música*, observamos que es usual decir “música culta” para referirse a una parte de ésta, pero no para los sustantivos *cultura* y *arte*, aunque éstos puedan ser subjetivados por el añadido de adjetivos que los circunscriban y limiten.

El término *popular* tiene más acepciones en el diccionario que puedan ser referentes a nuestro objeto de estudio, siendo la primera de ellas una definición muy general: “Que es peculiar del pueblo o procede de él” [1]; y la segunda: “propio de las clases menos favorecidas” [2], de un modo evidentemente clasista y por oposición a lo propio de las clases más favorecidas se supone que económicamente. Una tercera aun peor en este sentido: “Que está al alcance de los menos dotados económica o

culturalmente” [3]; aunque especifica los ámbitos de menor dotación, esta definición se refiere tanto al objeto de consumo como al bien cultural o la instrucción recibida, con lo que la diferencia entre lo popular y lo no popular resulta, en este caso, de una cuantificación –como la definición de *instruido*–, que además identifica o relaciona directamente lo económico con lo cultural.

Otras dos acepciones del término, por último, se acercan más a lo que pensamos cuando hablamos de música popular y por ello de cultura popular, en este caso subjetiva. La primera nos acerca al concepto de lo masivo: “Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general” [4], siendo el valor diferenciador también cuantitativo: la cantidad de público, pero no la calidad de la instrucción ni la capacidad económica –también como valor de cantidad– necesarias para pertenecer a tal nivel cultural. Esta definición la aplicamos habitualmente a música de cualquier procedencia estilística o social que cumpla ese requisito cuantitativo, y la emplearemos más adelante para referirnos a la música asimilada al modo masivo de manifestación cultural. La segunda, una definición de contenido identificador en lo histórico y social: “Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición” [5]. Esta entrada nos lleva a otras directamente relacionadas con lo anterior, como *cultura popular*: “Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo” [6]. Y, aún más cercana a nuestro objeto, *arte popular*: “El cultivado por artistas, con frecuencia anónimos, y fundado en la tradición” [7]. Estas tres últimas definiciones nos sitúan en el campo del folclore o lo popular tradicional, y completan el mito de los diversos niveles culturales generalmente aceptados por la sociología, que simplificamos en tres (de Aguilera, 2008: 5): culto-elitista [a, b], popular-masivo [3, 4] y tradicional-folclórico [5, 6, 7], siendo estos términos pareados posiblemente tan inexactos y cuestionables como otros cualesquiera.

De hecho, la concepción de distintos niveles culturales e intelectuales es heterogénea y ya clásica en la filosofía moderna, según Umberto Eco (2013: 53 y ss.), y estaría polarizada entre los elitistas, que desdeñan la cultura masiva por igualitarista (desde Nietzsche a Adorno pasando por Ortega), y los progresistas, que también la desechan por adormecedora de la conciencia colectiva y personal. Así, Eco, citando a Mac Donald entre estos últimos (2013: 54), describe tres niveles: *alto*, *medio* y *bajo*,

correspondiendo el primero a lo que entendemos por culto en la formación personal y elitista en el gusto artístico; y los otros dos, correspondientes a lo que entendemos por pertenencia social a las clases medias y populares, al gusto por el consumo de la parte más popular (en el sentido cuantitativo de la definición) del arte culto o de la música clásica, pero sobre todo, al hábito de consumo de la producción cultural industrial masiva. Son, por tanto, conceptos en cierto modo transversales a los de *culto*, *popular-tradicional* y *popular-masivo* –los cuales emplearemos en adelante por ser metodológicamente más útiles al análisis de las músicas tratadas– y no coincidentes exactamente ni en la concepción sociológica ni en los ámbitos culturales. El modo *popular tradicional* de producción musical andaluza o manchega, por ejemplo, no encaja con la forma de consumo *midcult* o *masscult* anglosajona, en terminología de Van Wyck Brooks, citado por Eco (2013: 54). Pero todos estos términos tienen algún punto conceptual en común con los otros, y son tan porosos los límites de lo definido que toda persona, en algún momento dado, forma parte de más de uno de estos niveles o modos culturales –especialmente del modo masivo–, como actor o consumidor.

No obstante, y al hilo de la definición [7] de *arte popular* como “cultivado por artistas...”, parece contradictorio si antes hemos dado por válido que lo popular no es precisamente lo cultivado sino su antítesis, como parece deducirse de aquellas definiciones académicas. Como también lo parece el oponer los términos culto/popular, pues no tienen por qué ser excluyentes si no es en el sentido saussureano del valor por oposición que tienen los elementos de un sistema lingüístico (Saussure, 1969: 196). Por esto las referencias a cualquier forma de arte o cultura, antecidas por aquellos dos adjetivos, pueden considerarse simplemente una utilización no adecuada de dichos términos, ni del lenguaje, con propiedad y corrección, además de ser contradictorias entre sí, como lo son aparentemente las propias definiciones académicas. Si, como vemos en el diccionario, el *arte popular* es “cultivado por”, entonces todo *arte*, como todo artista, es culto por definición: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (DRAE 2001, segunda acepción de *arte*). Se necesita, pues, una preparación

previa a su práctica, una instrucción, para manejar con sentido esos recursos, con lo cual se es instruido, o sea, culto. Por lo tanto, y por definición, como dice Diana Pérez, “toda música es música culta” (Pérez Custodio, 2005: 30). Aunque para su estudio y comprensión la clasifiquemos en diferentes categorías y sub categorías desde los más diversos puntos de vista: genético, funcional, genérico, instrumental, historiográfico, geográfico, sociológico o comercial, entre otros. Si bien éste último, el comercial, es determinante en la catalogación de las músicas populares pues, como veremos, lo que para unos (DRAE, 2001) es “visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado” para otros (Adorno, 1969; y García Canclini, 2001, citados por de Aguilera, 2008) es producto que se empaqueta y se vende. El lenguaje no hace más que expresar el pensamiento –aun a costa de estrecharlo, constreñirlo en palabras y estructuras lingüísticas– y éste divide o compartimenta los conceptos naturales o artificiales, concretos o abstractos, como parte del proceso de análisis y clasificación de sus componentes para su comprensión y aprendizaje. Tal hacemos con los términos *cultura*, *arte* y *música*.

Aún podemos definir otros tres términos relacionados con el adjetivo *popular* que indican posible movilidad o capacidad de evolución del concepto, nos informan de su autoría, y nos serán muy útiles en adelante: *popularizar*: “Acreditar a alguien o algo, extender su estimación en el concepto público”; y *popularización*: “Dar carácter popular a algo”. De las dos definiciones se deduce que algo o alguien que no es popular en un momento determinado puede serlo en otro posterior, con lo que hay un cambio, si no en su condición interna, si en la apreciación que los demás tienen del mismo objeto o sujeto o, si esto ya se daba, en mayor número que antes. Esta definición procede de aquella [4] en que su valor diferenciador es cuantitativo y, como veremos, implica varios ámbitos culturales y grados de intensidad, así como unos límites temporales –un devenir– en el carácter y consideración de un hecho, artístico en este caso, “en el concepto público”, lo que indica el ámbito pero no la autoridad de tal concepto, cosa que sí aclara el sustantivo *popularidad*: “Aceptación y aplauso que alguien tiene en el pueblo”. La popularidad, ahora sí, la da el “aplausos” del pueblo: el pueblo.

En conclusión, es llamativa la profusión de definiciones que ofrece el diccionario para el término *popular* (siete), frente a la cortedad (sólo una) para *culto* (o dos, si consideramos *instruido* como sinónimo). Lo que parece confirmar que la idea de lo popular es más compleja, variada y difusa, como el ámbito social, el hecho, los procesos y el objeto definido. Tiene más matices y es más difícil de delimitar claramente, aunque se acepte su división en tradicional y moderno, y su diferencia de la idea de lo culto por oposición de valores, como propone el estructuralismo lingüístico. En este sentido se expresan algunos autores cuando escriben: "La idea de música popular solamente adquiere sentido dentro de la dicotomía culto/popular o dentro de la tripartición música culta/tradicional/popular" (Martí, 2000). Este hecho es fácil constatarlo en la manera de expresarse la gente, incluidos los comentaristas radiofónicos de programas no especializados, cuando habla de música en conversación coloquial. Casi nadie la adjetiva cuando la escucha, sino la llama por el nombre del estilo musical, o mejor de su correspondiente etiquetado comercial, el género, el intérprete, la obra o el autor. Así, se dice "voy a escuchar flamenco", o "jazz", o "copla", o "música", o "la quinta de Beethoven", o "a Pink Floyd"; pero no es usual decir "voy a escuchar música culta", o "música popular", o "música tradicional". Aunque sí se oye decir "música clásica", preferentemente por quienes no la escuchan (ni la tocan) habitualmente y necesitan adjetivar para describir más claramente un hecho no cotidiano –inserto en una esfera de cultura circunscrita (Bueno, 2004: 34) a la que no pertenecen quienes así se expresan– porque su significado surge de la oposición del adjetivo *clásica* a la ausencia de éste en los casos cotidianos o habituales, o por la elisión del nombre en otros (flamenco, jazz, pop, rock, etc.).

Esto sucede habitualmente al menos entre los hablantes de lenguas latinas, en cuya tradición el pop (y sus adláteres folk, rock) es una importación cultural adquirida en la modernidad desde mediados del siglo XX y asumida como signo de adscripción a tal modernidad por las generaciones jóvenes frente al tradicionalismo folclórico de las generaciones mayores (Eco, 2013: 281) y los ancestros desconocidos. Entre los anglosajones, en cambio, no parece haber tal ruptura o importación cultural en la misma época: la denominada *pop music* (música popular), que para los latinos supuso

un género nuevo, es sólo una apócope de lo que significa la continuación temporal –electrificada y masificada– del propio folclore (*folk lore*) o música popular tradicional.

Por todo ello, estos adjetivos (*culto*, *popular*) referidos a la música pueden no ser más que una entelequia académica, un andamiaje metodológico, una tintura política o quizá una etiqueta comercial para compartimentar, discriminar o, más propiamente, para clasificar según taxonomías teóricas por parte de los mediadores lo que en su devenir natural simplemente es un medio de expresión y comunicación de sensaciones, una manifestación artística llamada –tanto por sus emisores como por sus receptores– habitualmente sin más adjetivos: simplemente *música*.

2.1.2. La guitarra y su música en tres modos de cultura

Según parece aceptado por diversos autores modernos de la sociología, la antropología cultural y la comunicación (Bourdieu, 1979; Bueno, 2004; Eco, 2013; García Canclini, 2001; de Aguilera, 2008), como también por la musicología desde que existe como tal⁴ y se ocupa de objetos externos a la propia música (Adorno, 2006, 2008, 2009; Blaning, 2011; Marco, 1983), además de por su cualidad de historiable –como su contextualización social, geográfica, y otros factores antropológicos como la etnicidad–, y como hemos visto en el apartado anterior, se pueden observar, al menos, tres niveles o modos distintos de ser o manifestarse aquello que llamamos cultura, aquel “conjunto objetivado de toda obra conformada por la acción humana” que incluye la manifestación –hoy conceptuada como artística– que es la música, cuya función social y las consecuencias económicas de su comercialización en cada uno de estos niveles o modos va a solicitar una puesta en escena diferenciada, va a producir unos *géneros* y unas *formas* musicales específicos para cada uno de esos modos o niveles culturales (Adorno, 2009: 251; Negus, 2005: 55, 63), así como un instrumentalario (unas herramientas que también son productos tecnológicos) y por tanto unas técnicas de ejecución particulares. Es decir, unos saberes que también son cultura, considerando tanto el concepto de la propia técnica como acción humana en

⁴ Desde la segunda mitad del siglo XIX en España, aunque limitada en sus inicios al estudio de los textos y las técnicas musicales, sin conexión aún con los puntos de vista de otras ciencias limítrofes como la sociología o la antropología.

sí, como el nivel de exigencia intelectual en su aplicación a la interpretación musical.

No obstante, estos estratos fueron dos en su origen, según los estudios históricos de las sociedades tradicionales, distinguiéndose posteriormente con la división del trabajo y la diversificación social los dos modos populares –tradicional y masivo– frente al modo culto o elitista de concepción, creación y representación de la música, identificado por la musicología formalista con lo *serio* frente a lo *ligero* de la manifestación popular, de carácter folclórico éste –rural o urbano– frente al carácter artístico de aquél, lo que conlleva claras connotaciones de superioridad y poder de un modo sobre el otro:

“La división en lo serio y lo ligero, en categorías que se contraponen rígida e irreconciliablemente, hoy en día institucionalizada y definida por categorías administrativas como la de música de entretenimiento, precisa de interpretación social en sus diferentes niveles. Corresponde a aquella brecha establecida desde la Antigüedad entre arte superior e inferior, la cual demuestra nada menos que el fracaso social de toda cultura hasta hoy.” (Adorno, 2006: 22)

Por otra parte, Martín Barbero distingue al menos cinco ámbitos interrelacionados jerárquica o hegemonícamente entre ellos en la estética de los bienes culturales: “Alta cultura, cultura tolerada, cultura popular, cultura de masas y cultura folclórica” (Martín Barbero, 1993), posiblemente divisibles en algunos otros según el contexto histórico y geográfico observado. Nosotros simplificamos y utilizamos sólo los grados conceptuales que pueden ser útiles en nuestros análisis, por ello hablaremos de tres estratos o niveles culturales en la sociedad occidental contemporánea, siendo preferible el término *modos culturales* (siguiendo a de Aguilera, 2008) porque no presupone superioridad de ninguno sobre los otros, lo que sí sucede con los términos *estrato* o *nivel* y con las relaciones sociales entre los sujetos y los grupos definidos, adscritos o insertos en cada uno de ellos. También empleamos como punto de apoyo la que propone el diccionario académico como definición de *cultura*: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (DRAE, 2001, tercera acepción de *cultura*). Así pues, los saberes, productos y manifestaciones de carácter científico, industrial y artístico en general, y musical en particular, de nuestra

época y grupo social, parece que deben formar parte ineludible de alguno de los modos culturales denominados culto o popular (este último, a su vez, subdividido en tradicional y masivo).

Al designar específicamente a la música correspondiente a cada uno de los tres modos culturales propuestos anteriormente, cambiamos ligeramente la terminología por adecuarnos a lo usual en nuestro entorno cultural y en nuestro campo artístico. Así hablamos de música culta, música folclórica, y música popular, teniendo en cuenta que toda música es culta, que lo folclórico es una cuestión de matiz puramente temporal y geográfico, y que lo popular-masivo depende de un aspecto numérico referido a la audiencia. A pesar de las evidentes diferencias en la producción, la mediación y la recepción del hecho u objeto musical, toda consideración que presuponga a priori hegemonía o superioridad de tipo ideológico, estético o técnico de uno de estos modos culturales sobre los otros puede ser cuestionable a posteriori: “La diferencia de nivel entre los distintos productos no constituye a priori una diferencia de valor, sino una diferencia de la relación frutiva en la cual cada uno de nosotros se coloca alguna vez.” (Eco, 2013: 73).

Por tanto, adoptamos esta tripartición (música culta/popular tradicional/popular masiva) como punto de apoyo metodológico y de contextualización para nuestros análisis de una parte de la música española de creación presuntamente culta y sus consecuentes, aquellos que devienen populares y por ello nos interesan como objeto de estudio. Y sin que ello sea óbice para dejar de tener en cuenta tanto la estrechez de estos términos con respecto a la complejidad de la realidad que designan, como la misma imprecisión y porosidad de los límites de lo designado, sus puntos de contacto e intersección –que llamaremos *hibridación* en todo lo creativo (García Canclini, 2008) y *fusión* en lo específicamente musical–, así como las voces que creen necesaria la revisión de tal teoría; voces procedentes tanto del mundo de la comunicación y la cultura en general como de la música. Los primeros, debido tanto a la presunta extinción de las élites intelectuales (Molina, 2010) en la concepción tradicional de ambos términos como a la concepción de lo tradicional y lo popular en sí mismos y en su relación hegemónico-sumisa con los otros dos modos culturales o el trasvase de la hegemonía desde el elitismo sobre la masa nacido con la

revolución e ilustración burguesas, al omnivorismo cultural sobre el univorismo tradicional en la apreciación y consumo –la recepción– de los productos de las industrias culturales (Paterson, citado por Bauman, 2013) en el contexto de la globalización posmoderna. Entre los segundos, son innumerables los teóricos y músicos prácticos de todo género y estilo que conciben la música como un arte sin fronteras políticas (de estados nacionales) ni culturales (de clases sociales). Como todo hecho humano, las relaciones sociales y las posiciones relativas de los individuos, los grupos y sus obras son parte de la evolución en el tiempo descrita por la historia y por tanto constantemente mutables en ese devenir a pesar de ciertas apariencias de inmovilismo de los fenómenos desarrollados durante largos períodos históricos:

“Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo popular, lo culto y lo masivo están donde nos habíamos habituado a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos...y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo “culto”; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva.” (García Canclini, 2008: 36)

Si cada una de esas ciencias o conjunto de procedimientos de estudio y análisis sirvió para abordar los procesos y manifestaciones –humanas, vitales– culturales y artísticas a lo largo del devenir temporal –y por tanto histórico e historiable– y clasificarlo e incluirlo en cada uno de los tres modos culturales en que aquellas pudieran presentarse, todas y cada una de éstas –historia, sociología, antropología, comunicación– tendría acceso por lo menos a una parte sustancial del proceso de hibridación cultural resultante, pues siempre buscarían y encontrarían esas partes en que, de nuevo, dividir y clasificar, ordenar y nominar dicho proceso. Por mucho y muy inopinadamente que evolucione lo que hoy entendemos por arte –sus funciones sociales y consecuencias económicas–, lo que incluiría el propio concepto y su definición terminológica por la Academia (no sólo de la lengua española, sino por las diversas instituciones representantes de las culturas oficiales del mundo), siempre habrá historia del arte: la que ya existe y la que está por escribir. Por muy rara, diversa o inesperadamente que evolucione la música, desaparezcan o no sus actuales cauces económicos (producción, distribución) y sociales (reproducción, consumo), su estatus y

hasta su consideración como tal arte (creación, interpretación) en algunos aspectos, serían sustituidos por otros nuevos: siempre habrá historia e historiadores de la interpretación que hacemos ahora (y haremos en el futuro) de la música del pasado (que entonces será también la de ahora); siempre habrá estudiosos de los fenómenos culturales, particulares o masivos, que a su vez han sido y puedan ser producidos por la hibridación y la fusión de manifestaciones de distintos orígenes y matrices diversas que para nosotros pueden parecer ahora improbables o siquiera impensables.

La música, considerada como fenómeno cultural y comunicativo tomado en su conjunto, desde los puntos de vista diacrónico como sincrónico, desde sus remotos orígenes prehistóricos ligados al lenguaje y la naturaleza (Robertson y Stevens, 1983, vol. 1: 13), hasta sus confines y últimas consecuencias socio-económicas exclusivamente actuales, por su existencia como mensaje discursivo y su carácter escénico –aun no considerados sus aspectos artístico, lingüístico, semántico o matemático–, es un fenómeno humano, cultural, comunicacional, por tanto no ajeno al concepto de lo masivo, tan relevante y determinante en el devenir de los modos de comunicación humana, que merece el interés de los estudios de Comunicación tanto como de cualquier otro conjunto de ciencias con sus métodos y puntos de vista. Pero es imposible la representación y transmisión de la idea musical sin la reificación de ésta por mediación de la técnica y el concurso de ciertos productos de las tecnologías (en el sentido de la cuarta acepción del término en el DRAE, 2001). Se hace necesario, por tanto, el sonido del instrumento musical; sonido producido de una manera física determinada por la relación entre lo que se pretende y lo que se consigue.

Nuestro instrumento musical, la guitarra, como vehículo de comunicación y transmisión de ideas musicales y como apoyo en la transmisión de las ideas (poéticas, filosóficas, religiosas, políticas, etc.) expresadas verbalmente mediante el canto o el recitado, y visualmente mediante la danza, es evidente que se ha adaptado históricamente, desde sus ignotos orígenes, hasta lo que hoy es cada uno de estos tres modos culturales modernos, sus intersecciones y sus correspondientes grandes géneros musicales como actor destacado. La guitarra ha ido adoptando el apellido y las cualidades organológicas y expresivas que en cada época, lugar y estilo le ha sido requerido para cumplir su función comunicativa en el mundo del arte musical. En el

prólogo de su método, escrito en los primeros años treinta del siglo XX, Emilio Pujol hace referencia, no sin ciertos prejuicios, al doble aspecto social de la guitarra, pero también a su influencia en la evolución histórica de la música y al hecho mismo de su evolución como instrumento, que ha llegado a la cumbre de la cultura por la acción de grandes artistas:

“La guitarra, por su remoto origen, por su doble aspecto popular y artístico, por su influencia en la evolución de la música instrumental [...]. La evolución constante de la música, lleva consigo el progreso de la técnica instrumental. Es el nuevo paso, la nueva forma, la atracción imantada del mañana que desarrolla, conserva o destruye todos los principios del ayer.” (E. Pujol, 1956: 11)

La evolución de la técnica instrumental está supeditada a la evolución y desarrollo organológico, pues los instrumentos evolucionan para adaptarse al tipo de música que se produce en cada época, que depende a su vez del tipo de sociedad que la demanda. Y viceversa, pues la sociedad también aplaude el feliz hallazgo individual, la novedad, fortuita o no, pero afortunada precisamente por esta estima social que a partir de cierta proporción se convierte en éxito. La técnica músico-instrumental evoluciona y es, por tanto, cambiante, y los recursos empleados en ella aparecen cuando son necesarios a la ejecución y son abandonados cuando queda obsoleta la música, bien por cambio de función social (de música de baile a música de concierto), de moda (gustos aristocráticos que se abandonan cuando el pueblo accede a ellos y ya no son signo de distinción social) o por motivos políticos o económicos (músicas proscritas por ser contrarias a los dictados del poder de turno; tipos de agrupaciones musicales que nacen, aumentan o disminuyen en número de componentes según leyes de mercado, y desaparecen si no se adaptan a esas leyes).

Así ha sucedido históricamente con nuestro instrumento musical, básicamente una caja de madera con un mango y varias cuerdas dispuestas para ser pulsadas con los dedos. Primero como acompañante de la poesía, aportando un fondo armónico al canto; después, dotando de soporte rítmico a la danza; y por último como solista, emergiendo del grupo instrumental más o menos homogéneo, hasta alcanzar su visibilidad iconográfica actual. Desde sus antecedentes mesopotámicos y

grecorromanos (Azpiazu, 1961) hasta las primeras referencias⁵ (s. XIII) de su nacimiento y evolución medieval en la Península Ibérica en manos de juglares, su encumbramiento artístico y social con los vihuelistas y sus clientes (o patronos) aristocráticos del siglo XVI, su casi desaparición de los ambientes cultos y socialmente elevados a mediados del siglo XVIII y su posterior renacimiento a finales del XIX y principios del XX, hasta los rockeros y jazzistas actuales. Clásica o flamenca, folclórica o eléctrica, la guitarra está presente en los tres modos de cultura considerados y en los cinco continentes. Precisamente por ello contribuye de forma importante a que los grandes géneros musicales tengan la movilidad intercultural actual debido a esa presencia global y multiforme; y es por eso que géneros musicales muy concretos existentes hoy de una determinada forma, y con un determinado aspecto escénico (flamenco, *blues*, *rock*, *pop*), sin el concurso de nuestro versátil instrumento probablemente no habrían progresado desde sus matrices culturales folclórico-campesinas o ritual-religiosa de la Antigüedad o el Medievo de tal modo, y coadyuvando a que traspasen hoy con suma facilidad los límites entre lo culto, lo popular y lo masivo.

2.1.3. Modo culto

En el primer modo cultural considerado, uno más entre las llamadas “formas particulares de cultura circunscrita” por Gustavo Bueno (2004), se identifica históricamente el conjunto de hechos –productos, objetos, sucesos o procesos– de origen elitista y clase aristocrática, tanto secular como religiosa, de transmisión tradicionalmente escrita, acceso restringido socio-económicamente, donde es necesario un conocimiento previo de los códigos, rituales y repertorios (de Aguilera, 2008: 5), –aunque esto es común a todos los modos de cultura– al cual pertenece el

⁵ La fuente más antigua es francesa, el *Roman de la Rose*, ca. 1236, donde aparece el nombre *guitarrez*. El texto castellano más antiguo con el término *guitarra* puede ser un verso del *Libro de Alexandre* (ca. 1249). El más claro es Juan Gil de Zamora, en *Ars Musica* (ca. 1300) citando un texto del tratado *De proprietatibus rerum* (ca. 1250) de Bartholomeus Anglicus. Poco más tarde, en el *Libro de buen amor* (ca. 1330) Juan Ruiz nombra y diferencia la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE, 2002, SGAE. Madrid, 2002. Entrada “Guitarra”, vol. 6, Págs 90-127.

conjunto de las artes en su concepto moderno y, dentro de éstas, la música que hoy se suele llamar *culta*, *clásica* o *seria*.

“Y en la «Alta cultura» -como forma particular de «cultura circunscrita»- el materialismo comenzará viendo, ante todo, no ya la expresión de los valores supremos del Género humano (los valores del espíritu absoluto de Hegel: Arte, Religión, Sabiduría...), sino la ideología de determinadas élites, muchas veces clericales, pero también laicas, interesadas en el monopolio de ese Espíritu absoluto para acreditar con él su superioridad con respecto a las capas de la sociedad que «no pueden alcanzar esas cumbres del Espíritu humano).” (Bueno, 2004: 27)

Su razón de ser como tal modo culto o forma “elevada” de arte es, por tanto, la separación y distinción de la representación y las calidades artísticas con respecto a lo popular, lo mayoritariamente conocido o practicado, lo vulgar, lo accesible para todos –y por tanto carente de valor de distinción de clase social–, sobre cuyos destinatarios se pretende mantener con ello, entre otros factores, una hegemonía social, que comienza por la restricción del acceso a su conocimiento, comprensión y práctica:

“El cultivo o aprendizaje que conduce a la *cultura animi* está seleccionado según criterios rigurosos; pero esta selección no se deriva de una idea de cultura subjetiva, sino de determinadas tablas ocasionales de valores vigentes en un grupo social «distinguido». La «cultura» se circunscribirá a él, y en el momento en que sus contenidos comiencen a ser compartidos por otras clases sociales inferiores al grupo distinguido, tendrá ese grupo que cambiar de contenidos para poder seguir distinguiéndose.” (Bueno, 2004: 136)

El origen de la conceptualización moderna de lo que hoy consideramos música culta (por oposición a música popular) –como el propio concepto de “cultura objetiva” (Bueno, 2004: 142) o universal del que procede– se encuentra, según diversos autores, en el apoyo musical a la representación litúrgica de la Iglesia medieval europea (siglos V a IX para los textos), heredera a su vez de Roma, pero también de Bizancio y otros ritos orientales (Robertson y Stevens, 1983, vol. 1: 229-242): el canto llano (romano, ambrosiano, mozárabe, gregoriano y otros), a partir del cual evoluciona como forma de *culto*⁶ oficial, de cuya codificación posterior (entre los siglos IX y XVI) proceden las formas de escritura musical utilizadas generalmente en la actualidad. Este hecho es

⁶ Al respecto, ver la cuarta, quinta y sexta acepciones de la entrada *culto* en el DRAE.

trascendente pues, igual que en la literatura, en música uno de los factores de distinción entre lo culto y lo popular es precisamente el modo de transmisión y fijación: lo escrito frente a lo oral, lo codificado para ser reproducido fielmente por el iniciado, frente a lo más o menos recordado y parcialmente variado o improvisado por el hombre del pueblo en su fiesta (*in-culto* significa *no culto*: fuera de lo culto –y asociado a lo rústico frente a lo cultivado–, de lo reconocido oficialmente, o sea, por el poder –asociado a lo urbano por su ubicación habitual en este entorno–). El paso de la Edad Antigua a la Edad Media supuso la adopción del latín como lengua de culto oficial –frente a la tradición griega–, y su escritura como fijación, en la iglesia europea occidental (*Vulgata*, año 382 D. C.), al mismo tiempo que el principio de su disgregación en las distintas lenguas romances en los ámbitos populares. El paso de la Edad Media a la Edad Moderna supone el principio de la generalización paulatina de la fijación escrita de la música instrumental⁷ frente a la tradición oral, al mismo tiempo que su disgregación en distintas escuelas nacionales y la resituación del músico –como otros trabajadores– en diferentes estratos sociales producidos por las nuevas relaciones hegemónicas nacidas con el paso del feudalismo al nuevo capitalismo burgués:

“En tres siglos, del XIV al XVI, las cortes van a excluir poco a poco a los juglares, voces del pueblo, y a no escuchar más que música escrita en partitura y tocada por músicos asalariados. [...] Con ello, el músico adquiere una posición social nueva en la sociedad occidental. Hasta entonces era un artesano libre, que se confundía con el pueblo y trabajaba sin distinciones tanto en las fiestas populares como en la corte señorial. A partir de entonces deberá venderse por entero a una sola clase.” (Attali, 1973: 33)

Posteriormente, el avance paulatino y generalizado de la democratización y secularización, desde finales del siglo XVIII, tras el largo proceso histórico determinado social y políticamente por la Revolución Francesa, filosófica e ideológicamente por la Ilustración y estéticamente por el Romanticismo en el arte, tras la concepción objetivada de éste (Bueno, 2004: 47), va poniendo al alcance de las mayorías el acceso a los conocimientos antes reservados a las élites ilustradas, con lo que los músicos dejan de ser criados de la aristocracia durante el siglo XIX y se van convirtiendo en

⁷ El canto llano eclesiástico llevaba varios siglos siendo fijado en diferentes sistemas manuscritos, desde los caracteres neumáticos (*neumas*) hasta la notación pautaada, en el entorno del renacimiento carolingio del siglo IX en adelante (Robertson y Stevens, 1983: 319-326).

artistas libres en busca del triunfo individual en el medio social –el éxito– gracias a sus propias capacidades. La música, como todo arte, va pasando de su función de representación social a la posibilidad de convertirse en expresión personal del artista.

“La novedad residía en la mayor importancia concedida al sonido y la originalidad a expensas de la forma y la tradición. A la altura de 1800 muchos compositores habían abandonado una estética mimética en provecho de una expresiva... habían renunciado a una estética que veía el arte en relación con la naturaleza y habían abrazado una estética que lo veía en relación con el artista. [...] La idea de que el arte debía ser esencialmente expresivo se entrelazó con el culto coetáneo al genio.” (Blanning, 2011: 155)

Pero el idealismo romántico que eleva a la categoría de héroe al artista triunfador, apenas permite que el resto del elenco subsista como pueda en una sociedad dominada desde entonces por la burguesía capitalista que es, por cierto, el grupo social y el tipo de sociedad que más y mejor promueve y concibe la música hasta su consideración de hecho necesario por antonomasia, tanto por su carácter artístico, comunicativo y representativo, como por su cualidad de objeto susceptible de atraer inversión y hacer negocio (Adorno, 2009: 331), es decir, de publicidad. El músico ya no pertenece en exclusiva a una sola clase social como en una sociedad de castas; su ubicación social y su relación con los destinatarios de su mensaje artístico cada vez depende más de sus propias cualidades e intereses. El acceso a las técnicas de creación y ejecución musicales está cada vez más al alcance de los talentosos, sea cual sea su origen social –si han sido previamente formados y convenientemente informados de tal posibilidad–, pero no a los medios de producción y distribución, que siguen en manos de las grandes –cada vez más grandes– empresas discográficas y medios de comunicación, convertidos en parte de las industrias culturales y del entretenimiento –herramientas del poder a la postre– ya en el siglo XX.

De ahí que la definición de arte culto como “conjunto de relaciones simbólicas, procedimientos formales y mecanismos de distinción” puede que aparentemente haya perdido fuerza o presencia social en un mundo contemporáneo más globalizado, democratizado y masificado, pero no vigencia ni sentido social. Ya concluimos anteriormente que todo arte es culto por definición y que puede ser cuestionable la tripartición social de la cultura. Incluso hay quien ya da por extinguidas a las élites

culturales frente a la cultura de masas (Molina, 2010, citando a Lipovetsky y Serroy). Que todo arte es símbolo está fuera de toda duda; que la música participa en primera línea de unos ritos sociales, su creación conlleva unos procedimientos formales y su interpretación (en el caso de las artes escénicas) un movimiento o crecimiento de la forma susceptible de ser descrita y escrita, también; que es uno de los mecanismos mediante los que el poder se ha anunciado, adornado y distinguido del pueblo –al cual excluye–, lo vemos aún hoy en cada fiesta oficial, civil o religiosa, local, regional o (inter) nacional, en la que unos desfilan cubiertos de oropeles o se muestran en los estrados mientras otros se aprietan tras vallas bien guardadas por las fuerzas de seguridad o frente a las pantallas de sus televisores. Y es debido a estos modos de representación procesional y litúrgica procedentes de la tradición antigua, que se relaciona a esa entelequia llamada *poder* con un tipo de arte determinado, y viceversa. Arte presente en los objetos (los edificios y sus ornamentos), en los personajes (y sus galas) y en los procedimientos (los ritos y artes escénicas: desfiles y procesiones, representaciones teatrales, de música y danza).

Aquí cabría preguntarse por el músico que colabora activamente en la realización de aquellos mecanismos de distinción de una clase hegemónica aun sin formar parte de ella: “Aunque la música y los músicos florecían en el mundo de las cortes, su papel era siempre subordinado e incierto.” (Blanning, 2011: 132) ¿No sigue siendo un criado de lujo, una especie de mayordomo encopetado que parece fuera de lugar tanto entre aquellos para los que trabaja como entre los de su clase de origen? Es factor y actor de una representación para una élite (o no sólo para ella, pero pagado y dirigido por ella) que se presume ilustrada, a la que pertenece culturalmente como actor protagonista, pero económicamente sólo como factor, como un elemento más del juego de intercambio. En esa representación habría que distinguir, por tanto, la pertenencia real, por acceso económico (verdadero poder) y una pertenencia virtual, por acceso cultural (adorno del poder): participa en la representación del poder pero no forma parte verdadera de él. En términos de Bourdieu, posee “nobleza cultural” debida al “capital escolar”, adquirido, que en cierto modo le iguala a la clase para la que trabaja, poseedora del capital económico y social a los que se aspira (Bourdieu, 1998: 17-94).

Pero en este ámbito histórico y modal de la cultura ya no sólo existe el músico empleado por el poder; también el activista *anti-poder* o el apólogo de la rebelión contra el poder, sea éste de la naturaleza que sea. Con la diversificación social del músico y sus clientes, empleadores o público, la relación con éstos y la comunicación del mensaje artístico se hace más compleja y a veces llega a romperse. Es el caso, por un lado, de los rebeldes sociales, los llamados grupos marginales y alternativos, antisistema, tribus urbanas varias, clases sociales diversas, que se distinguen y reconocen –entre otras características no sólo ideológicas o estéticas– por la música que producen y consumen, no necesariamente incluida en un principio en este modo cultural, sino más bien en el popular-masivo por formar parte de la masa heterogénea de las músicas populares urbanas. La suya es una acción desde fuera de la música hacia dentro; de lo extrínseco a lo intrínseco; de lo social a lo musical, pretendiendo cambiar la sociedad a través de la música por su poder comunicativo –aunque pocas veces llegan a actuar sobre el interior musical y nunca escapan al sistema industrial–, utilizando en general músicas sencillas de estructura tradicional y de fácil interpretación y escucha (Alcalde, 2007). Y por otro lado de los rebeldes artístico-musicales: las vanguardias, cuya actuación va desde dentro de la música hacia fuera, de lo intrínseco a lo extrínseco; pretenden cambiar el arte desde sus elementos formales para cambiar la sociedad desde sus competencias de recepción, produciendo música compleja a veces no comprendida ni aceptada por el público en general y que no es considerada apta por el poder para su propia representación ni por la industria por su falta de mercado.

“No es una coincidencia que fuera precisamente durante este período cuando comenzó el largo proceso de distanciamiento entre el gusto del público y los músicos creativos.” (Blanning, 2011: 165). “[...] el sentimiento cada vez más palpable de que el público en general sufría de un “retraso cultural” intensificaba la sacralización, el intento de colocar la música en un altar tan alto que los consumidores no pudieran llegar a ella con sus sucias manos” (Ibíd. 168)

Entre los primeros, suelen ser grupos de *pop-rock*, *pop-folk* y cantautores que, en algunos casos, triunfan y se convierten en parte sustancial de los flujos masivos descritos como integrantes del tercer estrato cultural: el popular-masivo. Por ello, y quizás a su pesar, contribuyen al mantenimiento del sistema –y por tanto del poder o

los poderes a que presuntamente se oponen y enfrentan–, al pasar a formar parte del propio sistema como productor o consumidor, intérprete o público, emisor o receptor de un producto, contenido o mensaje ideológicamente aprovechable o desechable por las industrias del poder o por el poder de las industrias.

“A partir de las experiencias de Nietzsche en el año 1876 la sociología de la vida musical extrajo algunas de sus teorías. En primer lugar, la empírica, según la cual, bajo el capitalismo clásico, la fuerza generadora de una comunidad, puesta de manifiesto en el gesto de tantas músicas, no va más allá de su aceptación estética: esta fuerza no transforma el mundo. En segundo lugar, el que también las formas de la vida musical que se creen apartadas del mercado capitalista permanecen ligadas a él y a la estructura social que las lleva consigo”. (Adorno, 2009: 308)

Entre los que no triunfan atrayendo a un público masivo, se da el fenómeno del arte *de culto*, más cercano al efecto de distinción y reconocimiento mutuo que al de representación, para un público escaso pero entendido y fiel al artista, el estilo y la idea. Por ello este tipo de arte queda en un limbo entre lo culto –a lo que puede no llegar a pertenecer por falta de definición de sus cualidades técnico-estilísticas y de conexión con la ideología mayoritaria y dominante establecida por el poder que en ciertos aspectos combate– y lo popular masivo –por falta de cantidad de público–, aunque estaría mucho más cerca de este modo cultural si consideramos la heterogeneidad estilística como característica inherente a él.

Los que hemos llamado rebeldes artístico-musicales contra el poder establecido, sus disposiciones y manifestaciones, en este otro caso las vanguardias con su supuesta posibilidad y capacidad de transgresión de la norma impuesta por el pensamiento único, la dictadura de la mayoría o lo políticamente correcto, sin necesidad acuciante de éxito social o económico para sus productos, ni de referente académico, pueden coincidir con una rebelión más aparentemente político-ideológica –de diferentes signos– o estética que verdaderamente social, económica, histórica y culturalmente determinante. Su manera de manifestarse ha sido históricamente, desde los comienzos del siglo XX, rompiendo con la estética, las técnicas de composición y los modos de expresión e interpretación de sus inmediatos antecesores, especialmente si éstos han sido percibidos como representantes del poder establecido. Cuando ese arte ha sido verdadero y con la calidad suficiente (Adorno,

2009: 310) –no siempre– ha tenido generalmente dos destinos: o la conversión en una nueva escuela o corriente de culto, minoritaria aunque siempre culta (los llamados *ismos* por Adorno, 2004: 58), o la inclusión definitiva, mediante la aceptación y adopción, la generalización de sus técnicas o parte de ellas, en las corrientes principales, moderadas y conservadoras, de la creación del arte de su tiempo y posteriores. Siempre formando parte del modo culto. A fin de cuentas, sucede algo similar al del grupo llamado antisistema que termina triunfando en el sistema y formando parte –incluso parte hegemónica– de él. El dodecafonismo, por ejemplo, nace como una manera de sustituir al sistema tonal (Schönberg, 2005: 57), pero termina absorbido por éste. Igual sucede con técnicas instrumentales nacidas como alternativas, rompedoras, exigidas por un nuevo lenguaje musical, que terminan –en parte– agregándose a las tradicionales en los instrumentos clásicos y formando parte del repertorio técnico de éstos.

Ante estas formas de transgresión o rebeldía el poder se defiende: “Los músicos que, por vago que sea, pretenden llegar a algo absoluto, son casi necesariamente castigados por la sociedad, la cual les hace las cuentas para demostrar que no lo han conseguido” (Adorno, 2009: 303). Aquellos que se rebelan, músicos, pero también público, emisores o receptores, vanguardias o transvanguardias, son absolutamente ignorados –cuando no directamente vilipendiados– por los medios oficiales de comunicación de masas. Son condenados al mayor de los castigos que la sociedad de la sobreinformación actual puede infligir al arte en general y a la rebeldía en forma de vanguardismo en particular. Paradigma de la cultura y lo culto en este sustrato sociocultural: distorsionar la percepción que las mayorías tengan de aquél, cuando no su ausencia casi total de las llamadas *autopistas de la información* propiciadas por los medios de comunicación de masas pertenecientes a grupos políticos (poder público) o grupos empresariales (poder privado) y su exclusión del intercambio económico propiciado por las industrias culturales. Es así como el poder, sea político, económico, vertical o transversal, pero sobre todo el mediático-comunicacional consigue disociar la creación contemporánea-vanguardista –originaria del modo culto y parte de la música culta–, propiciadora de una reflexión sobre el hecho artístico y su búsqueda de sentido social y vital, de las audiencias mayoritarias e

inducirlas al consumo del producto ligero sin más pretensiones que la simple fruición o distracción de las preocupaciones de la vida cotidianas. Es así como el músico culto y la música culta, en cierto modo, no son más que un empleado (sujeto) y una herramienta (objeto), respectivamente, del poder.

2.1.3.1. La guitarra y el guitarrista en el modo culto

La figura histórica prototípica del guitarrista de este modo cultural en España –y por tanto del mundo en su época– es, sin ninguna duda, el vihuelista (Azpiazu, 1961: 19; Salazar, 1972: 23-25). Nace con el Renacimiento y su obra trasciende con la eclosión documental resultante de la fijación escrita y seriada por la imprenta y la reducción de la polifonía vocal en tablatura (Pujol, 1956: 59-64), cifrado musical específico para instrumentos de tecla y cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco. Contribuidor no menor a hacer del siglo XVI el Siglo de Oro de la historia de la cultura española –y por ende europea–; empleado de lujo –cuando no aristócrata ocioso en apariencia él mismo– en las cortes de las penínsulas Ibérica e Itálica. Responde perfectamente, al perfil del humanista practicante de varias artes (música y literatura), servidor culto de la realeza y la aristocracia laica de la época como maestro de ceremonias escénicas, entretenedor musical y profesor exclusivo, realizando una función social similar a la de los laudistas en el resto de Europa (Palisca, 1983: 31). Luis Milán fue cortesano, maestro de ceremonias y traductor en las cortes valenciana y portuguesa; Luis de Narváez o Enríquez de Valderrábano, eminentes criados de desempeño artístico en casas de nobles castellanos; Alonso Mudarra, destacado empleado eclesiástico; Miguel de Fuenllana, músico de cámara del príncipe Felipe II (Arriaga, 2003). Sus sucesores son los guitarristas del Barroco europeo, generalmente españoles, como Gaspar Sanz, Lucas Ruiz de Ribayaz, Francisco Gerau, Santiago de Murcia; italianos, como Corbetta, Roncalli, Calvi, Granatta, etc.; y franceses, como Robert de Visée, De La Salle, Champion. La relación de éstos con sus poderosos empleadores (la curia romana, las cortes de Francia y España) es similar a la de sus antecesores, los vihuelistas y laudistas del Renacimiento.

También forman parte histórica de la música cultivada de guitarra, y muy especialmente, los guitarristas compositores que han ido dejando un legado escrito –

por ello culto, frente a la tradición popular de transmisión oral– de música y métodos pedagógicos desde finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX. Ya liberados del Antiguo Régimen, ahora profesionales liberales en una sociedad capitalista, cada vez más internacionalizados, a la búsqueda de clientela entre la burguesía europea y americana emergente; en España: Fernando Sor, Dionisio Aguado, Julián Arcas, Francisco Tárrega, etc. Como en el resto de Europa: Moretti, Carulli, Giuliani, Legnani, Regondi, Fossá, Mertz, Coste, Matiegka, etc., pero también en América: Jiménez Manjón, Agustín Barrios. Todos ellos han contribuido a situar el instrumento y su repertorio en la historia de la música culta tras unos tiempos (mediados del siglo XVIII) de indefinición organológica y declive artístico debido, en un principio, a su inadaptación funcional al nuevo estilo neoclásico de la música.

Fundamentales para nosotros por su cercanía histórica y rol antecedente –no tanto por su trato directo con el poder de su tiempo, sino por su pertenencia plena a la élite cultural y artística oficial de Occidente–, sobre todo por su relación directa con la música objeto de este trabajo (y su relación personal con el compositor Joaquín Rodrigo, como veremos), son los pocos guitarristas que forman parte de la llamada Edad de Plata de nuestra cultura, ya en las primeras décadas del siglo XX (Carlos Mainer, citado por Suárez-Pajares, 1997: 37). Aquellos discípulos de Francisco Tárrega (1852-1909), tan cercanos en el tiempo y los afanes a la Generación del 27, por su consciente labor no sólo como intérpretes sino de recuperadores del instrumento para la música culta frente al presunto desprestigio del mismo debido quizás a su uso mayoritariamente popular, folclórico, campesino, callejero y tabernario: los Llobet, Pujol, Segovia, Sainz de la Maza. Aproximadamente entre 1920 y 1960 ellos solicitan –y consiguen– que grandes compositores contemporáneos sinfónicos no guitarristas –aunque en un primer momento casi exclusivamente del ámbito latino–, compongan un nuevo y relativamente extenso repertorio para guitarra con los mismos presupuestos estéticos y cualitativos que lo hicieron para la orquesta u otros instrumentos tradicionalmente considerados cultos: Falla, Moreno Torroba, Villa-Lobos, Turina, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Mompou, Rodrigo y casi todos los músicos españoles de la Generación del 27. En este sentido, las palabras de Emilio Pujol, escritas en 1932, que abren la ópera magna de la pedagogía guitarrística moderna, son

una declaración de vieja alcurnia, pero también de las aspiraciones de la guitarra en el contexto de la música culta de su tiempo, así como la consideración efectiva de los guitarristas españoles de élite del primer tercio del siglo XX como culminación, en su momento, y continuadores hacia el futuro, de una larga y rica tradición culta:

“La guitarra [...] por haber recogido en su seno el hálito genial de artistas maravillosos, es merecedora de tantos honores como puedan otorgarse al instrumento de la más alta jerarquía.” (Pujol, 1956: 11)

Así sucede con los intérpretes actuales llamados *clásicos*, comprometidos con la música de creación, histórica o contemporánea, vanguardista a veces, conscientemente alejados de la funcionalidad y espontaneidad del arte popular y de la aparente superficialidad del arte masivo, por ello también fuera de las grandes corrientes mediáticas y producciones industriales de gran repercusión publicitaria y comercial. En Europa el punto de partida académico de este tipo de músico es tradicionalmente el conservatorio, pero el autodidactismo y la extra-oficialidad han sido particularmente habituales en los grandes intérpretes de la guitarra, debido a la ausencia de este instrumento de los planes de estudio y las cátedras de aquellas instituciones hasta la segunda mitad del siglo XX. N. Yepes, A. Díaz, J. Bream, J. Williams, M. Barrueco, D. Russell y otros más jóvenes hasta la actualidad, trasladan el interés por la guitarra a los compositores del entorno anglosajón: B. Britten, W. Walton, L. Berkeley, D. Apivov, S. Dodgson, R. R. Bennett, H. W. Henze, etc., y del resto del mundo: R. Gnattali, A. Ginastera, T. Takemitsu, entre los más interpretados.

En el ámbito educativo oficial –aquél reconocido y permitido por el poder estatal–, el futuro parece seguir la senda norteamericana (EEUU) de potenciar los estudios musicales (musicológicos, de gestión, composición e interpretativos) en las universidades, unificando así en una misma institución el estudio de diferentes géneros (clásica, *jazz*, flamenco) que antes se realizaban en ámbitos ajenos y pertenecientes a estratos sociales y modos culturales distintos.

2.1.4. Modo popular tradicional

Llamamos *cultura popular* –recordemos la definición [6] extraída del diccionario, y aún de regusto romántico– al “Conjunto de las manifestaciones en que

se expresa la vida tradicional de un pueblo”, cuyas características son, entre otras, la autoridad de la tradición, la creación supuestamente colectiva –aunque mejor deberíamos hablar de colectivización progresiva de creaciones individuales cuya autoría termina por olvidarse y desconocerse–, la sencillez en la forma (Hauser, 1974, vol. 3: 302), la transmisión oral y la absoluta dependencia del arte de una función social inmediata (Bourdieu, 1998: 27; de Aguilera, 2008: 5), y de la artesanía de una utilidad aun más inmediata. Pues el pueblo, la gente, siempre ha fabricado para su propio uso –no para el turista, y menos para el investigador o el museo– la mayor parte de las herramientas, armas, enseres, vestidos e instrumentos que ha necesitado sin plantearse su denominación como popular o *folclórico*, que le ha sido adjudicado desde fuera según, al menos, dos parámetros: 1) desde una perspectiva temporal, que podemos denominar modernidad o contemporaneidad, por lo que adjetivamos este modo cultural como *tradicional* frente a lo moderno o contemporáneo; 2) desde los estratos sociales y culturales hegemónicos (incluidos los poderes políticos regionales y locales) desde los que se perfila la idea y se promociona el objeto o el modo cultural que ha de ser lo propio (Bueno, 2004: 131), “lo nuestro”, frente a lo que viene “de arriba” y frente a lo “de fuera”. En palabras de García Canclini:

“[...] lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios”. (García Canclini, 2008: 39)

Por lo tanto, un modo de ser, estar o hacer: una pose ante la foto del turista, la grabación del investigador o la mirada vigilante o desdeñosa del preboste. No sólo un producto artístico, artesanal o simplemente comercial. Pero a este modo cultural corresponde su manifestación artística, su producto cultural-musical que llamamos –aunque para algunos no con la consideración de Arte– con este u otros nombres: *folclore musical o música folclórica, música tradicional o música étnica*, cuyo espacio parece ser la “estrategia inestable” comercial del “sector subalterno”, y su función la “puesta en escena” –como denota más claramente aquella última denominación–, de un imaginario colectivo.

La faceta académica de esta puesta en escena supone una codificación espacio-

temporal del producto musical popular tradicional: el *cancionero*, que sería por tanto una intromisión de agentes del modo cultural llamado *culto*, al fijar mediante la escritura –y actualmente mediante otras técnicas analógicas o digitales de grabación, almacenamiento y reproducción audiovisual que igualan tecnológicamente los tres modos culturales como nunca se dio en la historia de la cultura– el estado de evolución en que se encuentra una serie seleccionada de manifestaciones musicales, poéticas y coreográficas, en el momento de ser transcritas por el investigador –el otrora folclorista, junto al que situamos hoy al etnomusicólogo– pasando por tanto a formar parte de una visión culta del hecho popular tradicional. Lo que no sería sino una consecuencia del coleccionismo academicista procedente del racionalismo ilustrado, como la propia definición de *folclore* por la Academia: “Conjunto de costumbres, tradiciones y manifestaciones artísticas de un pueblo”. Obsérvese el parecido con la definición dada anteriormente de *cultura popular* que nosotros mismos buscamos automáticamente en la publicación académica, y la repetición del adjetivo *tradicional*, que abunda en el aspecto de proceso histórico temporal, o sea en el parámetro diacrónico del término definido. Es un síntoma más de la oposición conceptual pero también de la hibridación constante entre lo culto y lo popular desde el principio en que se considera por las ciencias sociales la existencia de tal dicotomía:

“Las relaciones de reversibilidad entre música popular y música de corte, empero, no cesaron bruscamente. La inspiración sigue circulando, moviéndose entre clases. De la misma manera que el sistema capitalista no reemplazó inmediatamente al sistema feudal, la ruptura de las dos organizaciones musicales no fue ni brutal ni total.” (Attali, 1973: 33)

¿Significa esto que lo que en origen era uno, se fue convirtiendo en al menos dos cosas distintas? ¿Verdaderamente *en origen* era una sola cosa lo que hoy distinguimos como culto o popular? Y ¿Dónde está ese origen: es medieval o anterior; es único o plural? Recordemos que las “matrices culturales” (Martín Barbero, 1993) de un acontecimiento actual pueden ser variadas, distintas y distantes en el espacio y el tiempo. La separación de los conceptos de lo culto y lo popular de nuestra actualidad –en sus etapas antigua y medieval con otros términos, como *urbanitas*, *latinitas*, *helenismo*, frente a lo rústico y lo bárbaro (Bueno, 2004: 139) –, responderían a sendas estrategias de distinción y puesta en escena de una relación social hegemónica: la

música del sector hegemónico (eclesiástico, militar) y la del subalterno (campesinado, servidumbre). Pero como todo hecho cultural, formando parte de un alargado y nunca totalmente culminado proceso histórico, cuyo origen siempre puede ser rastreado más allá y su destino aún esté por ver. Siempre tendrá antecedentes y consecuentes.

A partir de aquí, la conciencia del folclore como conjunto de manifestaciones diferenciadoras de otras manifestaciones asociadas a lejanos poderes centrales ajenos al propio pueblo, sea verdadera o falsa, ha sido factor propiciatorio de la idea de *autenticidad* de lo propio y la necesidad de su conservación frente a la invasión externa, lo cual parece motivar un retraimiento consciente del músico popular –en el caso de la música como parte de un folclore– hacia sus presuntos lugares y modos de origen: “Por otra parte, el juglar no desaparece, y eso hasta nuestros días. Se repliega a las aldeas y su estatus social se ve disminuido en consecuencia.” (Attali, 1973: 33). Según esto, el músico y la música de la aldea, rural, diletante, se aleja consciente y voluntariamente del profesionalismo del músico urbano, considerado parte de lo culto, y del virtuosismo técnico-artístico asociado a éste, como también elude la disolución de su autenticidad y la pérdida de raíces en la modernidad y el cosmopolitismo. Se refugia en la utilidad de su función social original y la supuesta autenticidad de lo autóctono. Pero este hecho es, con el tiempo, tan falseador como la fijación museística o neo tecnológica del folclore si éste no evoluciona libre y desordenadamente, como la propia “vida tradicional del pueblo” de la que es “manifestación”, aun considerando la lentitud de lo que llamamos *evolución* vital y cultural en los tiempos pasados a que nos referimos.

Sobre este modo cultural, cuyo principal valor sería, por tanto, la *autenticidad* y la tendencia a la creencia en una especie de arcadia remota e impoluta de la que procede un legado folclórico que nos identifica como pertenecientes a un pueblo, tribu o clan y nos iguala o sitúa socialmente como individuos mientras se conserve en toda su pureza, sin hacer concesiones a las contaminaciones de la modernidad y la masificación, nos alerta la sociología moderna:

“Atención, porque la trampa está tanto en confundir el rostro con la máscara -la memoria popular con el imaginario de masa- como en creer que pueda existir una

memoria sin un imaginario desde el que anclar en el presente y alentar el futuro”.
(Martín Barbero, 1993: 11)

Se trataría, por tanto, de no confundir la puesta en escena del folclore, de la que hablaba García Canclini, o la máscara de la que habla Martín Barbero, con la realidad cultural del pasado. Pero aun confundiéndola, la escenificación de lo imaginado sobre el pasado propio ya es realidad cultural por sí en el presente; es decir, el “imaginario social” de un pueblo o, dicho de otro modo, el “mundo singular una y otra vez creado por una sociedad como su mundo propio” (Fressard, 2006), implica una doble dimensión: histórica y social.

“No podemos sondear el origen de las sociedades, pero ninguna sociedad de la cual podamos hablar emerge *in vacuo*. Existen siempre, aunque sea fragmentarios, un pasado y una tradición. Pero la relación con este pasado forma parte ella misma, en sus modalidades y en su contenido, de la institución de la sociedad. De este modo, las sociedades arcaicas o tradicionales intentan reproducir y repetir el pasado casi literalmente. [...] Esta recreación está hecha siempre, evidentemente, según las significaciones imaginarias del presente” (Castoriadis, 1997: 7)

Como sucede con toda interpretación, la hacemos del pasado desde la idea que tenemos de él en nuestro presente; sabemos que en épocas con fuerte presencia de corrientes intelectuales historicistas –como el romanticismo decimonónico y como la actualidad posmoderna–, no se han interpretado las músicas del pasado con los mismos criterios estilísticos, estéticos –y por ende técnicos–, que en otras épocas; así como en otras épocas ni siquiera se ha contemplado la posibilidad de interpretar conscientemente músicas del pasado –de su pasado– con la mentalidad del que hace algo distinto que si interpreta música moderna o contemporánea (entendiendo estos adjetivos en su sentido más amplio, lo menos estética y estilísticamente posible: simplemente *música del tiempo de cada cual*). En cambio, lo que llamamos folclore o música folclórica es al mismo tiempo música del pasado –una de sus interpretaciones posibles– y del presente; de nuestros antepasados y por tanto nuestra, como cualquier otro patrimonio heredado que a su vez dejaremos a nuestros descendientes, aunque quizás no en las mismas condiciones que lo recibimos. La misma mano que va erosionando va parcheando y contribuyendo a la evolución del estilo: donde se olvida una nota o un acorde se pone otro igual o parecido; donde había un instrumento hoy

desaparecido se sustituye por otro nuevo para seguir tocando aparentemente la misma vieja música.

Entendemos, por tanto, que más “puro” es el arte popular en su evolución libre y todo lo “contaminado” que se quiera, que fijándolo desde una mentalidad de coleccionista académico decimonónico con medios y técnicas producidos por y para las aristocracias culturales del momento, desde la novedosa imprenta del siglo XV a las tecnologías electro-digitales de la actualidad, con destino en un principio a la degustación de una élite ilustrada e inmovilista, y posteriormente al consumo masivo y excesivo a que obliga la industria capitalista. Lo que fue concebido como herramienta para fijar un estado ideal del arte, culto o popular, y frenar su presumible degeneración o pérdida irremediable, contribuye a la fuga de aquél desde su estrato sociocultural originario para llegar a la torre marfileña del coleccionista o al sedimento de lo masivo. Ya no funciona sólo como arte ni artesanía original, sino también como producto comercial, como objeto para el consumo en una sociedad alienada por la ideología en extremo capitalista de las fuerzas que controlan los medios de producción y distribución, que absorben todo lo creado que pueda producir beneficio económico y lo devuelven transformado en producto remezclado, tras despojarlo de su naturaleza, su naturalidad y su presunta autenticidad original. Aunque para algunos esta pureza es sólo un mito cuya disolución contribuye a la creatividad de las nuevas músicas populares:

“[...] la época moderna se caracteriza por la fusión y mutua fecundación de los estilos. La pureza en la música es un mito, aunque se trata de un mito muy resistente. [...] En el mapa de la posmodernidad no hay una única carretera, sino una miríada de caminos que se entrecruzan.” (Gioia, 2002: 125)

2.1.4.1. La guitarra en las músicas populares tradicionales

La guitarra es el instrumento popular tradicional por antonomasia de la España seca, mediterránea, ibérica, protagonista junto a su familia de cuerda pulsada (laúdes, bandurrias) de los folclores musicales desde Andalucía hasta Aragón, frente a los instrumentos de viento y piel (dulzainas, gaitas y tamboriles) probablemente más antiguos, de la España húmeda, atlántica, céltica. Al margen de sus antecedentes

griegos, romanos, persicos o árabigos (según autores como Salazar, Ramos Altamira, Rodrigo, Pujol, Azpiazu), la única certeza que tenemos sobre su origen es su nacimiento como tal en la Península Ibérica entre los siglos XIV y XV, híbrido entre cordófonos con elementos organológicos procedentes de una o varias de aquellas culturas y con un nombre grecorromano hispanizado (Azpiazu, 1961: 13). Desde su nacimiento medieval en alguna zona peninsular donde fuera fácil el acceso a las maderas y otros materiales que lo componen (ciprés, hueso, tripa) fue sumándose o suplantando de forma paulatina a los antiguos instrumentos de percusión y viento utilizados para acompañar las viejas danzas y rituales populares, funciones que sigue ejerciendo en la actualidad. Instrumento principal, casi único, de acompañamiento al cante flamenco durante los siglos XIX y XX, junto a las percusiones corporales (palmeo, taconeo) y jaleos vocales. Desde el siglo XVI al XIX, la guitarra anduvo cruzando el Atlántico en los dos sentidos y hoy es la reina indiscutible de los folclores americanos, desde la Patagonia hasta Alaska, en sus diversas apariencias, encordaduras y sistemas de producción del sonido.

Las músicas como el flamenco, el *jazz* y otras, nacidas de la hibridación entre lo clásico-romántico y lo popular-folclórico de sus respectivos entornos sociales y geográficos desde mediados del siglo XIX, y de las tradiciones anteriores de las que a su vez proceden (porque la noción de una parte sustancial de sus raíces –sus matrices culturales–, no sólo africanas y orientales, se pierde en la noche de los tiempos), tienen desde siempre una vocación populista y una capacidad de adaptación y fusión que las hace trascender su ámbito originario, –que podría ser éste, el popular tradicional, como podría ser cualquiera de los otros dos, culto o masivo, por su propia cualidad artística y su naturaleza cambiante, híbrida y mestiza– para estar presente de una u otra forma en otros espacios culturales y otros dominios territoriales.

“[...] el flamenco había nacido, sí, de forma diferenciada en torno a la década de 1860, cuando se le puso nombre a la criatura. Pero ni antes ni desde entonces dejó de ser libre, y la mayor certeza histórica es la de su mestizaje musical. Se fragua al calor de culturas de desigual temporalidad, herencia músico-oral y rituales de distinto signo y horizonte cronológico, muchas de ellas traspasando fronteras y entrelazándose, como ocurrió con la cadencia andaluza, los salmos hebraicos, la liturgia bizantina y la música andalusí.” (Cruces, 2008: 172)

En el caso del flamenco, sus elementos musicales característicos están en los tres modos culturales observados; en lo masivo fusionado con lo más comercial del momento, pero también en lo culto, de forma más o menos explícita, desde la primera oleada nacionalista musical, la romántica, hasta la degustación ocasional por el intelectual o la institución oficial actuales, y se mantiene más o menos “natural” en sus viejos reductos y en nuevos enclaves: las peñas y tablaos de todo el mundo, algunas emisoras de radio y sellos discográficos especializados, la taberna y los patios de vecinos en los barrios más *populares* –aquí eufemismo de *pobres*– de las ciudades y pueblos meridionales españoles. En su aspecto de continuador de muchas formas de cante y baile de la tradición folclórica decimonónica, tanto rural como urbana, una parte del género flamenco y los cantes a flamencados pertenece a este modo cultural, especialmente en cuanto a expresión sentimental, no profesional, de una colectividad definida según parámetros geográficos, sociales y raciales (Aix, 2005: 119; Cruces, 2008: 202). La cantera del género en busca de una posterior profesionalización se encuentra, desde mediados del siglo XIX, en las grandes ciudades andaluzas, de donde salen figuras de la guitarra fronterizas entre clásico y flamenco, como Julián Arcas (1832-1882), Tomás Damas o Juan Parga, profesores de formación clásica, intérpretes también de flamenco. También y sobre todo, aquellos que únicamente tocaban en este estilo, siempre “de oído”, cuyo primer exponente conocido y considerado como tal (Ramos, 2005: 167) es Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848). De aquí sigue un largo elenco ininterrumpido hasta nuestros días, formado por el Maestro Patiño, Paco el Barbero, Paco de Lucena y, ya entrando en el siglo XX, los Borrull, Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas y Luis Maravillas, culminado por los portentos de la segunda mitad de siglo, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía, entre otros muchos buenos intérpretes ya muy profesionalizados desde los inicios del siglo XX, aunque éstos ya pertenecen más propiamente al modo masivo de producción y recepción cultural.

Sucede de manera similar en el caso del *jazz*: desde su nacimiento como música popular de las clases inferiores afroamericanas con su función social específica para sus fiestas y lamentos a principios del siglo XIX, hasta el *swing*, que ya estaba en un lugar preeminente de la cultura de masas norteamericana de los años treinta del siglo XX, evolucionando en la segunda posguerra mundial con los cambios económicos

(desarrollo) y sociales (fin oficial de la segregación racial), de música de baile generalizada en grandes salas, a posiciones más intelectuales y minoritarias (*bebop*, *cool*, *free*) en pequeños clubes de carácter elitista, para la audición atenta que hoy identificamos con lo culto (Gioia, 2002: 181, 231, 279, 487). La diferencia en el lugar que ocupa la guitarra en este género está en que nuestro instrumento aparece de modo relevante en el *jazz* a partir de los años treinta del siglo XX, cuando consigue una adaptación organológica óptima mediante la electrificación –un poco antes en el *blues*– pues aquí no es instrumento de acompañamiento a un cantante solitario, sino inmerso en un conjunto más o menos extenso de instrumentos entre los que abundan los metales y percusiones. Es entonces cuando surgen figuras como Charlie Christian en América, o Django Reinhardt en Europa, entre otros muchos buenos intérpretes. Pero estos intérpretes ya pertenecen más propiamente al modo popular masivo por las características de la época y las funciones de su música, cuando el *jazz* aún es música de baile. Distinta es la situación de la guitarra en el *blues*, folclore racial afroamericano, como instrumento principal de acompañamiento a los cantantes, de modo similar a como sucede en el flamenco, antes de devenir en músicas de éxito comercial.

Es decir, no sólo se mezclan y fusionan: se mueven. Géneros musicales enteros cambian su posición social a lo largo de su historia, con respecto a otros géneros y con respecto a los estratos sociales de los que provienen y los modos de entender la cultura en las sociedades de la que forman parte esencial. En ello tiene mucho que ver la evolución (o involución) política –no olvidemos el neocolonialismo cultural consciente de la potencia norteamericana– y el desarrollo o la depresión económica de los países y regiones en que se dan estos géneros. En ambos casos –flamenco y *jazz*– la función social que los hacía géneros populares masivos, fue ocupada por el *rock and roll*, el pop y los estilos ligeros, internacionales, que empezaban a ofrecer los nuevos medios de comunicación masivos a partir de los años cincuenta. Los dos géneros fueron sufriendo una internacionalización y una desterritorialización propiciada por los medios de comunicación (incluyendo medios de difusión y reproducción audiovisual, pero también tecnologías instrumentales y transportes) y por la industria cultural a lo largo de todo el siglo XX.

2.1.5. Modo masivo

La llamada cultura de masas está mucho más condicionada –cuando no directamente creada– por lo que en su momento Adorno y Horkheimer llamaron “industria cultural”⁸, hoy cada vez más identificada y pluralizada, sin tapujos, como *industrias culturales*: “toda industria es cultural” porque “la industria produce cultura y la cultura produce una industria” (Negus, 1999: 50, 35); también llamadas *industrias del entretenimiento y el ocio*, o *industrias creativas*, cada vez más lejos de un contexto cuasi artesanal de creación independiente o de autoempleo de artistas y creadores en régimen de autónomo, sino en interacción con “la fuerza de los grandes conglomerados de los medios de comunicación [...] y el poder del *marketing* de las industrias creativas [...] y su red de distribución internacional” (Manetto, 2010); y con los modernos medios electrónicos de producción, grabación y reproducción a gran escala de todo tipo de producto cultural, artístico, musical. Todo ello conlleva una inmediatez en la temporalidad y un olvido u obsolescencia casi instantánea de lo precedente, demostrado en la cada vez mayor fugacidad de las modas que clasifican sus productos por temporadas anuales, propiciadas por aquellas industrias para mantener el ritmo de producción y consumo, lo que impide la profundización en la comprensión del arte producido, ya ni siquiera considerado como tal por la propia industria que lo produce (o al menos lo distribuye), sino como producto comercial, como sucede con el cine o la música pop: “Sólo un arte joven puede ser popular, porque, tan pronto como se hace viejo, es necesario, para comprenderlo, estar familiarizado con los estados anteriores de su evolución” (Hauser, 1974, vol. 3: 303).

Observamos que cuanto más novedosas y especializadas son las fuentes a que nos remitimos para comprender las características específicas del modo cultural masivo, más nos encontramos que los aspectos económicos y de negocio, así como sus consecuencias sociales, sobrepasan en abundancia, en cuanto a enfoque y tratamiento temático, a los propiamente estéticos y artísticos de los géneros musicales que se producen en este modo cultural. También encontramos más términos anglosajones sin

⁸ Theodor w. Adorno y Max Horkheimer, *Fragmentos filosóficos*, 1944. Conjunto de ensayos publicados como *Dialéctica de la Ilustración* en 1947, el segundo de los cuales se titula “Industria cultural. Ilustración como engaño de masas.”

traducir, como *marketing*, *mainstream*, *boom*, o sus iniciales, como *CD*⁹, *DVD*¹⁰, etc. Es evidente que todo fenómeno que calificamos como masivo afecta, se quiera o no, y cada vez más, no ya a la mayoría absoluta sino, de una manera u otra, a la práctica totalidad de la población mundial, dada la progresiva globalización económica y mediática –y por lo tanto cultural– o a diversas minorías mayoritarias (o mayorías relativas) de forma simultánea. Pero ello no debe ser excusa para considerar el aspecto económico –por imprescindible que sea para nuestro sustento vital y cohesión social el intercambio de servicios y la transformación de objetos– sobre la esencia artística de la música, por muy masivo y global que sea el modo cultural de presentación de aquella. Pues en el fondo, el suelo sobre el que se sustenta el intercambio económico y comercial de los individuos y las sociedades, siempre será, en mayor o menor proporción cualitativa, una búsqueda de realización personal a través de las relaciones personales y de la apreciación y disfrute del arte en el tiempo de ocio: “Llamaremos arte a productos de la imaginación que aspiran a un alto grado de excelencia, pero que se encuentran integrados en las prácticas y necesidades de la vida cotidiana” (Ruiz Zamora, 2008). Es decir, el arte siempre será aquel objeto o proceso de ejecución “excelente” nacido de las capacidades de representación simbólica, aunque algunos quieran verlo también en la posible comercialización subsiguiente y ésta pueda llegar a convertirse en el objetivo prioritario de dicho proceso, con lo que la cantidad (parámetro económico) se antepone a la calidad (parámetro artístico).

El estudio y análisis de este modo cultural y de las formas artísticas que produce, como parte del devenir histórico de la humanidad, correspondería a la Historia de la Cultura y el Arte; como fenómeno social a la Sociología; como hecho cultural a la Antropología (Bueno, 2004: 114); como arte a la Estética; como música a la Musicología; y como proceso de masificación a la Comunicación (García Canclini, 2008). Según el punto de vista del análisis, habrá un conjunto de herramientas apropiadas, así como la interacción entre ellas para el estudio del objeto, sin otorgar la exclusividad a ninguna de ellas. Pero observamos que, en este modo cultural, sus consecuencias se miden cada vez más y por encima de todas aquellas que

⁹ *Compact Disc*.

¹⁰ *Digital Versatile Disc*.

describíamos antes, según parámetros principalmente económicos (Martel, citado por Manetto, 2010). Ésta parece ser la principal característica diferencial entre los motivos y consecuencias del estudio de nuestros tres modos culturales: si en el modo culto predomina lo político, en el popular tradicional es lo histórico-geográfico, en lo popular masivo es lo económico. Su revolución es la de la sociedad de consumo, que liquida y sustituye la vieja revolución del ámbito de la producción. El proceso de socialización ha pasado de la familia (modo popular) y la escuela (modo culto) a los medios de comunicación de masas (modo masivo), cuya modernidad estética está directamente relacionada con una ética de fondo, como dice Martín Barbero citando a Bell: “los mentores de la nueva cultura son los films, la tele, la publicidad, que empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando *una metamorfosis de los aspectos morales más hondos*” (Martín Barbero, 1993: 44).

El contenido de este modo de cultura consiste, según Martín Barbero, en una amalgama de elementos de los anteriores niveles culturales más todo lo que no puede ser encuadrado claramente en aquéllos. Es decir, que lo masivo es heterogéneo en origen y poco selecto por definición. Él mismo nos aclara que esa amalgama se resume en dos ideas: 1) lo que la masa produce y consume (elemento diferenciador cuantitativo, numérico, con respecto a los otros dos modos); y 2) pensar lo popular en la cultura no como algo limitado al pasado y lo rural sino “también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano” (Ibídem: 47). Elementos *novedad*, o pérdida del carácter tradicional, y *mezcla*, o *pérdida de pureza y autenticidad*, paradigmas de lo culto el primero y de lo popular los dos.

Y no sólo estas dos ideas, sino que bajo la apariencia amorfa de la masa nos ayuda a encontrar el individualismo y la libertad que propician la mayor movilidad social de la historia: “la cultura de masa es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad.” (Ibídem: 45) gracias a los medios de comunicación modernos, pues el libro separaba lo culto de lo popular, el periódico empezó a posibilitar el flujo, el cine, la radio, la tele y, sobre todo el disco, lo intensificaron y la tecnología digital y el ordenador lo hacen cotidiano. Ya no sólo se accede al disfrute de la música antes vedada económica o socialmente, sino también a

su creación, grabación, manipulación y representación doméstica (Eco, 2013: 296), convirtiendo al consumidor-receptor además en artista-emisor, no ya desde el punto de vista clásico de los términos, sino desde la virtualidad de la propia comunicación audiovisual propiciada por los medios electrónicos y la conexión global a Internet (Adell, 2005a: 23).

2.1.5.1. Músicas y guitarras en modo masivo

Aun con una historia anterior, en este contexto se encuentra la música pop y otros productos musicales –géneros y subgéneros– derivados de los anteriores, como la música clásica muy difundida y algunas músicas folclóricas que han trascendido su función y clase social o su área geográfica originaria: parte del flamenco y el *jazz*, *blues*, *country*, ciertas músicas étnicas. Todas ellas, más o menos fusionadas y modificadas discursiva y tecnológicamente con respecto a sus sonoridades y tímbricas originales o tradicionales, y por supuesto el *rock*, nuevo folclore urbano global. También algunos tramos históricos y las corrientes principales (*mainstream*) de los grandes géneros *transversales* –en cuanto a su relación con los distintos modos de cultura– que nos ocupan (aquellos que están presentes en los tres modos de cultura en alguno de sus estilos o subgéneros), especialmente en su faceta más difundida e internacional –la proporcionada por sus artistas más famosos y comerciales– y en su aspecto más desterritorializado y globalizado de lo tradicional: tanto el flamenco como el *jazz* “turísticos” que se producen no sólo en Andalucía o Luisiana y que los sectores conservadores, los llamados *puristas* de sus respectivos públicos, reniegan llamar de ese modo a tales productos. Es decir, cualquier cosa que suene –dicho sin ningún afán peyorativo– y sea aceptada por una mayoría de público suficiente como para ser tomada en cuenta por la industria cultural y los medios de comunicación masivos. Por ello encaja perfectamente en este modo gran parte de las numerosas versiones del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* (la mayoría, que son las menos elaboradas artísticamente), así como otras versiones de temas considerados clásicos, provenientes tanto de la música culta como del *jazz*, el flamenco y otros folclores, siempre producidas con una pátina de *easy listening* o “escucha cómoda” (Adorno, 2009: 209) para grandes audiencias no comprometidas.

Observamos como características comunes –pero no únicas– a todas ellas, a la música para las masas o, quizá más exactamente, para los medios de masas, precisamente la *fusión* tímbrica, la *superficialidad* temática y la *simplicidad* melódica o su ausencia, así como “la monotonía y vehemencia rítmicas” (Alcalde, 2007), lo básico de su estructura formal y la brevedad de su duración, además de la profusa utilización de los medios tecnológicos más novedosos (Adell, 2005a: 20), aquellos que el mercado llama de *última generación* precisamente para solapar la falta de contenido, o su repetición cíclica, con el envoltorio novedoso del medio reproductor o del soporte de almacenamiento y transporte, todo ello con el objeto de identificarlos con su presunta clientela mayoritaria. En definitiva, una serie de características que hablan de heterogeneidad originaria pero de homogeneidad resultante, como el público al que va destinado el producto.

En cuanto a los actores, los músicos –citamos exclusivamente guitarristas, alguno ya citado en el apartado anterior desde otro punto de vista– insertos en este modo cultural, la principal característica común, que los distingue de los otros dos –especialmente del folclórico–, es la *profesionalización* absoluta, único medio de adaptación a las exigencias del mercado y su incorporación como empleados a la industria que lo abastece. Desde Jimi Hendriks hasta Paco de Lucía, desde Carlos Santana hasta un circunstancial guitarrista al servicio de, por ejemplo, Julio Iglesias o Madonna, pasando por Los Panchos o Eric Clapton; todos tienen en común ser súper-profesionales, vencedores de la competencia, independientemente de su cualidad artística y mayor o menor técnica instrumental, y haber llegado al *top* ventas en alguna temporada con algún trabajo que produce un rédito económico (y de prestigio) del que pueden vivir muchos años.

La guitarra en el *rock* y el *pop* es, desde los años cincuenta del siglo XX, la guitarra eléctrica. Adaptación norteamericana de la vieja guitarra romántica que, procedente de Europa en los años treinta del siglo XIX por obra del luter Christian Friedrich Martin (Ramos, 2005: 206), encontró su utilidad para las músicas populares, *country*, *blues* y *jazz*. Primero como guitarra acústica de cuerdas metálicas (finales de siglo XIX) y después, ya electrificada (mediados de siglo XX), para el *rock and roll* y el

pop-rock. Todo ese neo-folclore globalizado se ha transmitido y transmite primero a través de las llamadas guitarras acústicas y después guitarras eléctricas. Aunque hoy haya perdido una pequeña parte de su hegemonía debido a la diversificación de los estilos y géneros que forman parte de lo masivo, al avance tecnológico y consiguiente creación y adaptación de nuevos modelos o la adaptación electro-digital de los antiguos (guitarras MIDI)¹¹ y a la cada vez mayor variedad y capacidad de amplificación de las nuevas guitarras acústicas y españolas, clásicas o flamencas; pero sobre todo porque la comunicación musical masiva ya no depende sólo del directo presencial del artista, sino de la posibilidad de grabación y reproducción múltiples y la capacidad de retransmisión mediática a través de redes sociales, para lo cual ya no es necesario que el instrumento musical grabado sea originalmente eléctrico. Este hecho era hace pocos años impensable o muy difícil conseguir con una calidad de sonido suficiente para la guitarra española o acústica, y no por falta de cualidades sonoras en estos instrumentos sino por la ineficacia de la tecnología electrónica en la captación y fidelidad de reproducción de aquéllas. Precisamente aquella capacidad y facilidad de amplificación originales de la guitarra eléctrica la llevó a una cuantificación positiva; es decir, a la posibilidad de llegar a más gente que otros instrumentos similares en un concierto en directo, a veces miles de personas, a la multiplicación posterior de este hecho por el efecto de los medios de comunicación electro-digitales y a las retransmisiones vía satélite de eventos en los que hay música en directo que puede llegar a millones de espectadores. Este factor tecnológico es decisivo para hacer paradigmático este instrumento en el modo popular masivo.

La guitarra eléctrica, desde sus primeras versiones electroacústicas fabricadas por Gibson (1935), consiguió su doble objetivo, funcional y comercial: por un lado, la facilidad de manejo y amplificación, y por otro, el acceso a un público masivo, fenómeno social-cultural moderno por definición. Así como su presencia en las *big bands* de la era del *swing* propició que se hiciera popular allí donde debía hacerse, precisamente donde nació el concepto de la música como parte del espectáculo propuesto por los nuevos medios de comunicación de masas: en los Estados Unidos de

¹¹ *Musical Instrument Digital Interface*.

América desde los años treinta del siglo XX. Ya es curioso advertir cómo este nuevo instrumento, que en sus versiones anteriores –hoy históricas– pasó de España al resto de Europa, y después a América como parte del bagaje de los colonos europeos durante toda la Edad Moderna, conformando de manera determinante lo que hoy son folclores y músicas populares, pasa ahora en versión eléctrica de Norteamérica al resto del mundo globalizado, con la colaboración especial de los fabricantes orientales (japoneses, coreanos, chinos) que nos la devuelven a precios sin competencia. Otro factor decisivo, el económico, en su popularización como producto asequible, esta vez a nivel mundial.

2.2. De la hibridación cultural a la fusión musical

Los límites de estos tres modos de realización cultural se nos presentan tan difusos como porosos entre sí, aunque sus ámbitos estén bien diferenciados. Ciertos procesos o productos culturales contienen características comunes a más de uno de ellos. Puede suceder que a veces estemos al mismo tiempo en una zona de intersección entre modos culturales distintos, como cuando *lo popular* (es decir, lo folclórico) “nos interpela desde *lo masivo*” (Martín Barbero, 1993); o como si *lo culto* no formara también parte de lo popular y viceversa: como si cada uno de estos términos tuviera sentido –no sólo semántico sino social y cultural– sin el otro, según hemos observado anteriormente en las músicas para guitarra. O quizá porque realmente no existen tales modos culturales ni por tanto sus límites para los verdaderos creadores, sólo las funciones sociales diferentes de las diversas artes (todas nacidas ya híbridas) y de las obras concretas a través de la historia, como sus autores, en ámbitos espaciales y temporales concretos y limitados (Brouwer, 1993). Antes de una matriz cultural se encuentra siempre otra anterior, además de aquellas otras con las que se pueda producir su hibridación de forma sincrónica (García Canclini, 1999, 2000, 2008), por lo que la ausencia de límites entre los fenómenos culturales no sería solo económica, social o espacial (geográfica), sino diacrónica (histórica): la hibridación sería constante y de apariencia temporal infinita; si lo que llamamos culto ya es resultado de la hibridación de un hecho (producto, proceso, fenómeno) cultural popular y otro culto, y lo que llamamos popular sigue el proceso evolutivo constante y natural al carecer de la supuesta fijación académica y adaptarse a lo que pide el

receptor y sus competencias en el proceso de comunicación cultural que es la música.

El guitarrista y compositor cubano contemporáneo Leo Brouwer (La Habana, 1939) designa el proceso de hibridación cultural en el arte de la música, clasificada en “tipos”, con un término específico, *fusión*¹², referido aún a la generalidad de lo cultural, que comprende en “modelos”. Expresa, además, un sentimiento corriente entre músicos habituados a traspasar en su vida profesional cotidiana, de manera práctica, al componer y tocar sus músicas, esas porosas fronteras –que para muchos no existen– entre culturas, géneros y estilos, definidos de manera teórica por los sociólogos, antropólogos, comunicólogos y musicólogos. Pero, sobre todo, asigna a la música un sentido que la aleja del puro formalismo y la trasciende: su funcionalidad; es decir, su utilidad social.

“Lo primero que surge en mi mente cuando hablamos de música es la clasificación de ésta en tipos. Lo más común de éstas es la división en música popular y música culta. [...] Nunca he diferenciado ambos géneros. Creo que el momento actual casi finisecular se caracteriza por la *fusión* de modelos culturales de lo *culto* y lo *popular*, algo que puede pertenecer legítimamente al posmodernismo. [...] No divido mi música por géneros (clásica y/o popular) sino por funciones (música para bailar, para oír, para canturrear...).” (Brouwer, 1993: 85)

El comentario habitual de músicos y oyentes de diferentes estilos – especialmente populares modernos– se reduce a un juicio mucho más sencillo, aunque reduccionista y de apariencia maniquea: “sólo hay dos clases, dos tipos de música: la buena y la mala”, lo que por otra parte implica un prejuicio dicotómico difícilmente demostrable o sostenible en muchos casos, tanto desde unos principios estéticos como desde unos parámetros técnicos. Para eludir este prejuicio al presuponer una superioridad elitista sobre lo común, y dado el carácter perceptivo y frutivo que es en definitiva el punto de llegada del mensaje de la música como comunicación, nosotros simplificaríamos aún más el proceso limpiándolo de aquellos prejuicios técnicos o normativos: “La que me gusta y la que no me gusta”. No obstante –al margen de las

¹² Aunque los antecedentes modernos de fusión musical son de los años cincuenta y primeros sesenta –con el encuentro de la música popular brasileña y el jazz, dando vida a la *bossa nova*–, en el ámbito musical anglosajón el término *fusión* se empleó por primera vez para designar el estilo musical nacido con el álbum *Bitches Brew* (1969) de Miles Davis, posteriormente llamado *fusión de jazz y rock*, *jazz-rock* o, simplemente, *fusión* (Gioia, 2002: 447), y más tarde aplicado usualmente a otras músicas comerciales, de manera superficial, perdiendo cierto rigor conceptual.

teorías estéticas y las definiciones históricas sobre el “buen gusto” y el “mal gusto”–, al menos desde los años treinta del pasado siglo XX está cuestionada incluso la independencia y la validez del propio gusto individual, absolutamente condicionado por las circunstancias sociales y la presión de las industrias culturales sobre el público masivo.

“El mismo concepto de gusto está superado. El arte responsable se ajusta a criterios que se aproximan al conocimiento: de lo adecuado y lo inadecuado, de lo correcto y lo incorrecto. [...] Si se intenta de alguna manera averiguar a quién le “gusta” una canción de moda comercializable, no puede uno resistirse a la sospecha de que el gusto y el disgusto no son adecuados a los hechos, por mucho que el interrogado pueda disfrazar sus reacciones con dichas palabras. El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente. La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas. Ni puede escapar de la prepotencia ni decidirse entre los objetos presentados, pues todo es tan perfectamente igual entre sí que la predilección está, de hecho, meramente adherida al detalle biográfico o a la situación en que los objetos se escuchan. Las categorías del arte intencionadamente autónomo no tienen validez para la aceptación de la música en el presente: en gran parte tampoco para la aceptación de la música seria, convertida en algo afable bajo el bárbaro nombre de clásica”. (Adorno, 2009: 15)

Estas palabras, escritas en 1938, mantienen su vigencia a principios del siglo XXI, puesto que las relaciones entre la industria y los públicos masivos no han cambiado su naturaleza comercial en un sistema capitalista y, en todo caso, aun ha aumentado la capacidad de presión de aquéllas y disminuido la capacidad de decisión verdaderamente libre de éstos. Ello es debido, entre otros factores sociales, económicos y políticos, a la cada vez mayor presencia cotidiana y consiguiente influencia de la sobreinformación, su acción psicosocial de modificación de las conciencias y las conductas del público por la sofisticación y diversificación de las estrategias y los medios publicitarios.

2.2.1. El tema musical: de la idea al sonido

Para continuar el camino de lo general de los modos y modelos culturales a lo particular de los géneros y estilos musicales, el término que introducimos ahora es el de *tema musical* para definirlo técnicamente y diferenciarlo del mismo término con que coloquialmente se suele designar a la canción entera, de la cual es realmente sólo

una parte, aunque esencial. Conscientemente no hemos empleado el término *canción*, *melodía*, *copla* o simplemente *música*, no sólo por razones de corrección expresiva y pragmatismo semántico, sino porque la comprensión del concepto de *tema musical* es preceptiva en nuestra hipótesis, junto con los de *culto* y *popular*; de ahí lo pretendidamente exhaustivo de la presentación y estudio de sus definiciones. Veamos, primero, qué entendemos por *tema musical*, para lo cual no acudimos a las definiciones de los lingüistas¹³ sino a las que ofrece la teoría musical. Posteriormente, el análisis del significado social de esa evolución musical, de esa *movilidad cultural* que pueden experimentar ciertas músicas que las hace pasar de un estrato social a otro; por ejemplo, de canto campesino, o religioso, a melodía orquestada para sinfónica y, por último, a canción ligera para bailar en una discoteca.

Según varios autores, *tema musical* es “un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, constitutivo del elemento básico de una composición o parte de ella y sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos.” (Zamacois, 1982: 7). Lorenzo de Reizábal, para diferenciar *tema* de *frase* (musical) expone que “Se refiere este término a un pasaje musical más breve que una frase, generalmente. Tiene sentido funcional, no estructural, si bien interviene directamente en la estructuración de la trama general del discurso. Es el elemento básico de una composición de modo que será objeto de repeticiones y desarrollos posteriores.” (Lorenzo, 2004: 142). Y más adelante, refiriéndose a los elementos estructurales y sus funciones distinguen *tema principal* de *tema secundario*: “Llamamos tema principal a la idea musical genuina de una obra. Aparece generalmente al comienzo de la misma y en el tono principal”. Como consecuencia: “Llamamos temas secundarios a aquellas otras ideas musicales completas que siendo contrastantes con el tema principal participan también del desarrollo de la obra, ya sea combinándose con aquel o desenvolviéndose en segundo plano” (Lorenzo, 2004: 237). En este caso se identifica con *idea musical genuina* e *idea musical completa* tanto el tema principal como el secundario de una obra musical, cuando anteriormente eran *fragmento* o *pasaje*. La primera definición sitúa el *tema*

¹³ Parece insuficiente la sexta acepción del término del diccionario académico de la lengua, o cuando menos poco definitoria del concepto desde un punto de vista estrictamente musical, y posiblemente extraída de la fuente que cito a continuación.

aún como *idea* pero ya con ciertos parámetros mensurables: cuantitativamente (elemento menor en un ámbito mayor, la frase musical) y cualitativamente (sentido funcional discursivo); la segunda definición opone el valor de lo principal (*idea genuina*) y lo secundario (*contrastante*) dentro del más típico método estructuralista. Ambas se encuentran aún en el ámbito de lo teórico, pero su concepción procede no obstante del conocimiento y análisis de los casos prácticos (partitura y ejecución sonora). Las aceptamos plenamente por su claridad expositiva, completitud y pertinencia didáctica.

Existen otras definiciones de *tema musical* pero menos claras¹⁴, incluso de grandes compositores y teóricos, algunas de las cuales mezclan distintos términos y confunden más que aclaran. Por ello partimos de la definición de Joaquín Zamacois, por ser la más escueta –*fragmento* musical frente a *pasaje* o *idea*– y comprensible también para el no músico, aunque el concepto de *tema* sea común a varias artes y especialmente literario, además de ser uno de los factores clave de la comunicación para la inteligibilidad del mensaje, tras el código: el “tema del mensaje” (Eco, 2013: 104). Dicho fragmento, pasaje o idea musical no debe ser identificado con lo exclusivamente melódico¹⁵, pues puede ser una secuencia de acordes, arpeggios, sonidos de altura indeterminada donde predominen los valores tímbricos o una combinación característica de todos o algunos de estos elementos musicales sin necesaria presencia o preeminencia de lo melódico. No obstante es interesante la definición de Santiago Auserón (1995) precisamente por alejarse del formalismo musical del que parte, para buscar un sentido filosófico sin dejar de tener en cuenta la naturaleza física del sonido, lo que la hace, a nuestro juicio, tan original como acertada, considerando de forma más completa el proceso de la creación artística desde su concepción mental hasta su puesta en práctica como objeto o proceso más o menos parecido a la idea primigenia:

“El tema musical es una estructura formalmente cerrada en cierto nivel de definición,

¹⁴ Según Arnold Schönberg “este término es uno de los más confusos en el vocabulario musical. Se aplica sin discriminación a muchas estructuras diferentes.” (Schönberg, 1989: 124).

¹⁵ La melodía es un elemento morfosintáctico, como el ritmo y la armonía, mientras el tema es un elemento discursivo, que puede no ser de naturaleza exclusivamente melódica.

un sistema razonado de proporciones y resonancias internas. Pero a la vez es una superposición de estratos sonoros, de ritmos, frecuencias e intensidades que permanece abierta a otros niveles de materialidad, a otros estratos rítmicos no explícitos en el lenguaje musical. Algunos valores relativos de duración y altura de las notas se pueden escribir, la armonía cifrar, pero las intensidades y el color de los timbres varían con el clima, con la hora del día.” (Auserón, 1995: 51)

Esta definición establece tres ámbitos conceptuales en los que se pasa: 1) del tema como *idea*: algo que puede que exista sólo en la imaginación del músico o el oyente, mono-dimensional, en esencia inmutable, de naturaleza pretextual vinculada al pensamiento musical; 2) al tema como *fragmento o representación de la idea*: algo que ya existe al menos como escritura, sistema de símbolos presuntamente invariable en sí aunque desarrollable posteriormente, en el tiempo, bidimensional como la escritura, el tiempo y sus respectivas formas de representación, de naturaleza y presencia textual vinculada a un lenguaje musical; 3) al tema como “superposición de estratos sonoros”: algo ya existente como sonido, físicamente, como ondas de presión en el espacio, y por tanto tridimensional como éste, que además está “abierta a otros niveles de materialidad”, es decir, que su propia naturaleza física es o puede ser cambiante y que incluso se escapa de la atadura del lenguaje musical y de su posibilidad de representación gráfica o simbólica (pero no de la grabación acústica y su representación gráfica), por lo que podría ser calificado como postextual. Aunque en este último caso la materialidad cambiante puede referirse no sólo al posible *desarrollo temático* posterior (aspecto bidimensional-temporal), sino a la interpretación de la canción u obra completa y seguramente a un concierto completo y sus diferencias con respecto al anterior y al siguiente de –teóricamente– idéntico programa (aspecto tridimensional-espacial).

Este tipo de pensamiento está relacionado con la concepción triádica (síncresis, análisis, síntesis) como principio de conexión entre las fases de la creación y de la interpretación, y por tanto del “ciclo existencial de la obra de arte: proyecto, objeto y percepción” (E. Guerschkovich, citado por Sokolov, 2005: 52). Desde esta tercera fase (*percepción* para la psicología, *recepción* para la comunicación, *ejecución* para la música), se puede observar que, en efecto, siempre hay algo que va a cambiar inexorablemente en cada interpretación –en el sentido de *ejecución*– que se haga del

mismo tema musical, de la misma obra, la misma canción, del mismo programa de concierto o actuación. Aunque sólo sea el timbre debido a la diferente temperatura que adquiere el instrumento, al grado de humedad relativa de una sala, a cualquier detalle inapreciable por el público e imposible de codificar por el músico. Los cantantes lo saben muy bien cuando dicen “yo estoy aquí pero mi voz todavía no ha llegado” (Kiri Te Kanawa), o el guitarrista con una simple uña rota... que debe cambiar en un instante la digitación de una obra estudiada durante meses. Aun sin incidentes que afecten perceptiblemente a la técnica, nunca tocamos dos veces igual la misma pieza musical, pero sigue siendo reconocible porque es la misma pieza. Esto puede suceder consciente o inconscientemente, sin pretenderlo, como accidente o mal menor dentro de un producto musical aceptable; pero también a propósito, como objetivo artístico previsto: ir *deformando* o *variando* el tema –no sólo variándolo dentro de una misma pieza como *tema con variaciones*– hasta que, siendo todavía reconocible, la misma cosa, ya no sea igual, o lo sea de otra manera por cambiar el contexto musical (la frase o pieza que lo contiene) o extramusical (los elementos extrínsecos): una nueva *versión*.

Por tanto, el *tema* es el elemento más reconocible, inconfundible, de la canción u obra musical, y es el principal elemento generador del desarrollo y el crecimiento (forma y movimiento) de la obra (LaRue, 2004). Pues la música, para ser *popular*, en cualquier sentido que se le quiera dar a esta palabra, tiene que ser fácilmente reconocible, inconfundible, recordable, y sobre todo cantable, y debe serlo sin necesidad de análisis intelectual del texto musical. Es el tema, y en especial su aspecto rítmico-melódico, lo que se hace famoso de una canción; no necesariamente la armonía ni el ritmo implícitos o explícitos que lo conforman; ni la forma y su desarrollo, ni el timbre (Alcalde, 2007: 54 y 108) o la orquestación –que pueden cambiar según las circunstancias de ejecución o la versión–; ni siquiera otros elementos secundarios o transitorios de la propia melodía, que es donde suele reconocerse aquél (aunque no sean exactamente lo mismo ni deben ser confundidos, como queda dicho), y aunque tampoco tenga el mismo peso dentro de la obra o pieza según el estilo musical de que se trate. No representa lo mismo cuantitativa ni cualitativamente el *tema* principal –entre otros temas secundarios y elementos de desarrollo– de una extensa sinfonía romántica o una ópera, que el de una breve

canción ligera de estilo pop, o un *tema* de *jazz* donde puede llegar a solaparse tras una maraña de solos improvisados en una misma actuación, o ser casi irreconocible en distintas interpretaciones del mismo ejecutante o de su propio autor. Por ello la sencillez temática y lo popular están íntimamente relacionados: lo primero es condición para lo segundo, aunque no única condición. El propio padre del dodecafonismo, formalista declarado, antes buscador de inteligibilidad que de belleza, aunque respetuoso siempre con la obra de los grandes músicos del pasado, nos da la clave de la capacidad de la música para ser *popular*, para llegar al pueblo y comunicar con los públicos masivos –en este caso sí creemos que en el sentido de la acepción cuantitativa del término y en el modo popular masivo como concepto cultural–, en dos palabras, *sencillez* y *superficialidad*: “La idea sencilla no debe emplear lenguaje profundo, o de otro modo no será popular” (Schönberg, 2005: 173). En este aserto está implícita la posibilidad de que la idea sencilla deje de ser popular –cambie de modo cultural–, precisamente mediante el empleo de un lenguaje profundo, es decir, desarrollado y enmarcado por tanto en un contexto formal estructuralmente más complejo.

2.2.2. El tema popular en la música culta

El proceso de *hibridación cultural* (García Canclini, 2008) y específicamente de *fusión musical*, es una constante a lo largo de la historia de la cultura, y consecuentemente de la música, desde la antigüedad. Aunque este último término, *fusión*, es moderno en su aplicación a la música y se emplea generalmente de forma coloquial y superficial, como simple etiqueta comercial adherida a unos géneros muy concretos¹⁶. Nosotros empleamos el término en un sentido amplio, no circunscrito al ámbito comercial actual, para designar la hibridación cultural específicamente musical habida en toda época y lugar. Más evidente en zonas geográficas fronterizas (*Limes*, *Al-Ándalus*, Caribe y Louisiana coloniales y fronterizas entre la América española y la

¹⁶ Como expresábamos antes (ver nota 12), el término se emplea usualmente para designar músicas de carácter comercial, en general mezcladas –más que con elementos propiamente discursivos musicales (intrínsecos)– con elementos instrumentales y accesorios (extrínsecos), provenientes de las tecnologías y la infraestructura industrial del pop y del folclore urbano internacional que hoy es el *rock* (en este caso *crossover rock*), con términos duales tales como *pop-rock*, *jazz-rock*, *blues-rock*, *folk-rock*, *flamenco-pop*, etc., perdiendo el segundo término en ocasiones, al mezclar diversos folclores con pop, *rock* o entre sí (*salsa*, *country*,).

anglosajona, músicas de “ida y vuelta” de América, etc.) (Auserón, 1995). También en determinados momentos históricos más propicios para ello, como los encuentros entre culturas distintas debidos a migraciones, guerras, colonizaciones territoriales y otras vicisitudes históricas. O actualmente, debido al fenómeno llamado globalización cultural posmoderna promovido por los neocolonialismos de las potencias hegemónicas anglosajonas. Pero también es empleado en un sentido direccional, teniéndolo en cuenta como hilo a seguir para profundizar, partiendo desde los elementos exteriores de la música –la comercialización y puesta en escena– hacia el interior de los lenguajes musicales –ritmo, melodía, armonía, timbres, forma–, allí donde se produce una *síncresis* (Sokolov, 2005: 30), integración lingüístico-musical base, lejos de lo superficial de los arreglos de la música industrial producida por las modas comerciales de temporada; como una sinergia profunda, verdadera síntesis que convierte lo sintético en algo distinto a la simple suma de sus elementos.

Tenemos constancia (Robertson y Stevens, 1983) de que al menos desde el siglo XII (*Codex Calixtinus*, *Cantigas a Santa María*, *Codex de las Huelgas*) hasta nuestros días, los compositores no siempre han inventado los *temas musicales* que emplean en sus obras sino que, en muchísimos casos –más de lo que nos pudiera parecer a simple vista–, los han tomado de diversos tipos de composiciones anteriores con una función social y un ámbito comunicativo distinto: canto gregoriano, canciones trovadorescas muy difundidas en su tiempo, canciones populares de ámbito campesino, infantil, y de otros grupos sociales, étnicos, religiosos, militares, etc., y los han reelaborado más o menos para adaptarlos a un nuevo género musical con unas técnicas de composición más desarrolladas (evolución de la monodia a la polifonía), medios tecnológicos renovados (imprenta, desarrollo organológico) y una nueva función social (de lo religioso a lo profano) y ámbito comunicativo (de lo aristocrático a lo burgués y a lo popular).

Esta práctica ha sido y es tan habitual que ha necesitado la aplicación de nuevos procedimientos técnicos compositivos, como la *variación*, y ha dado lugar a la aparición de nuevas formas musicales, como el *motete* y el *madrigal* para la música vocal religiosa y profana respectivamente, y el *tema con variaciones*, una de las de mayor éxito de todos los tiempos y estilos musicales, especialmente en el ámbito de la

música instrumental clásico-romántica. Junto con el procedimiento de la *imitación*, ambos fueron habitualmente empleados por los compositores del siglo XVI –siempre y al mismo tiempo intérpretes e improvisadores instrumentales– por el puro interés musical del procedimiento y su resultado estético, así como también por los laudistas europeos y muy especialmente por los guitarristas españoles cultos, los vihuelistas (Arriaga, 2003), que le dieron el nombre de *diferencias* (Radole, 1982: 174) a las variaciones sucesivas más o menos improvisadas sobre aquellos temas. Temas que provenían tanto de la propia creación –a partir de la unión de la idea musical y la práctica instrumental– (*fantasías, tientos*) como de adaptaciones instrumentales de la polifonía vocal religiosa o profana (Salazar, 1954: 27-51) cuyos temas y modos procedían a su vez del canto llano medieval (*motetes, misas*), como de la canción (*romances, Conde Claros, Guárdame las vacas*) y la danza populares (*pavanas, gallardas*): “Los músicos cortesanos siguieron inspirándose en el repertorio popular: se componen motetes o misas sobre canciones callejeras, pero se vuelven irreconocibles en su complejidad polifónica.” (Attali, 1973: 33). Porque para los empleadores de los músicos y el público destinatario, el interés del tema musical originario, que pudiera en apariencia ser sólo un juego de manos habilidoso o una filigrana sonora de estética superficial, –y quizá lo fuera, como hoy, para el músico más formalista como técnico y profesional del entretenimiento y para su público más sibarita– puede consistir principalmente en ser un vehículo a propósito para añadirle un mensaje textual y visual con un sentido más o menos oculto y más o menos secundario que trasciende lo meramente musical. Como en la publicidad actual, que puede aprovechar la popularidad preexistente de un tema musical para asociarlo a otro tipo de producto en la búsqueda del éxito que hoy llamamos comercial. Era también la búsqueda del éxito, en este caso comunicacional, conscientemente divulgativo o proselitista en un doble sentido: por un lado, el de unos textos de origen oficial, civil o religioso, que aquellos ministriles –instrumentistas y cantantes que hoy llamaríamos funcionarios– interpretaban para sus aristocráticos empleadores –de la nobleza civil, militar o eclesiástica primero y de la burguesía capitalista después– en unos rituales con unos fines bien definidos de ordenación, mantenimiento y afirmación de su preeminencia y hegemonía social; por otro lado, el de enmascarar, tras la complejidad polifónica, la crítica social y la transgresión a la norma civil o religiosa (como el *trobar clus* de los

últimos trovadores occitanos de la Baja Edad Media).

Posteriormente, el Barroco es la época –entre otras múltiples y diversas expresiones estilísticas y recursos discursivos– de “revaloración de la invención temática por parte de los compositores” (Rubio, citado por Martín Tenllado, 1991: 176); pero también de la separación de los diferentes lenguajes musicales nacionales europeos, debido esto último precisamente al uso de lo popular, su identificación con lo autóctono y su valorización frente a lo extraño, sobre todo a partir de la generalización por toda Europa de la utilización de las músicas de danza y su adaptación a la música instrumental:

“Efectivamente, en este siglo [XVII] y en los siguientes, con las lógicas excepciones, lo normal es que la melodía de los músicos españoles esté trazada a partir de los ritmos propios, castizos, en los que, por ejemplo, es muy frecuente encontrarnos con la alternancia producida por la hemiolia. Estos rasgos, aún en las épocas en que se produce una escalada de la colonización musical, son fácilmente reconocibles cuando es un español el que compone. La melodía, pues, vista a través de los aspectos comentados, presenta en el Barroco esas particularidades, pero otra cosa son las cuestiones formales. Aquí son ya más evidentes los rasgos de importación” (Martín Tenllado, 1991: 107)

No obstante, la música se iría alejando progresivamente de aquellas funciones sociales originarias de los sectores populares y campesinos para convertirse en una manifestación artística cada vez más independiente y personal de cada autor, en un discurso cada vez más abstracto, cuyo paradigma es el triunfo de la *fuga* (donde el tema musical, literalmente, parece que “huye” y desaparece para dejar paso a sucesiones melódicas libres), la *variación* y la *ornamentación* como técnicas compositivas a finales de este período: “La variación de una danza y la variación sobre melodías populares y sobre esquemas armónicos fueron cultivadas por los ejecutantes de laúd a lo largo de todo el siglo [XVI] en Italia y por los vihuelistas en España.” (Palisca, 1968: 105). Aunque sabemos que estas técnicas son propias de la danza, pues permiten tanto la improvisación a los músicos sobre melodías conocidas y sus esquemas armónicos, como la incorporación de bailarines sin ensayos trabajosos o profesionales (Ibídem: 103). Por eso, las suites de danzas barrocas, desde los guitarristas españoles ya a finales del siglo XVI (Joan Carles Amat, 1586), pasando por los músicos franceses e italianos del XVII, hasta las obras del mismo Johann Sebastian

Bach hasta la mediación del XVIII, contienen piezas y elementos de origen popular, –campesino o urbano–, algunas de sabor local (*passamezzo, pavanas, villanos*), junto a otras de carácter parcialmente improvisado en su origen (*toccata, tiento, fantasía, preludio*). Incluso en los corales religiosos protestantes se encuentran citas con ese origen. Algo similar hacían los pianistas y guitarristas del siglo XIX al transcribir para estos instrumentos los temas más famosos de las arias operísticas que por motivos logísticos evidentes no podían ser representadas en lugares donde sí podía haber un piano o una guitarra con los que, solos o acompañando a la voz, versionar temas verdaderamente populares en su tiempo (en su significado [4] de “estimado o conocido por el público en general”, DRAE, 2001).

Conscientemente o no, empleado por compositores de todas las épocas y estilos, incluidos los considerados más cultos, formalistas o abstractos, la utilización del préstamo temático popular como motivo inspirador, tiene una época de apogeo con el Romanticismo del siglo XIX y su valoración de lo popular, y las distintas oleadas nacionalistas y folcloristas de los siglos XIX y XX.

“[...] si el nacionalismo decimonónico surge frente a un teórico internacionalismo de la música centroeuropea, hay que decir que ésta convivió frecuentemente con fuentes populares a las que no consideró demérito acudir cuantas veces quiso, aunque a esto no se le ha llamado nacionalismo.” (Marco, 2002: 28)

Éstas son corrientes de originaria inspiración social y política la primera, la romántica, desde mediados del siglo XIX, y de renovación del lenguaje musical a partir del folclorismo y el costumbrismo literario la segunda, ya a principios del XX (Marco, 2002: 30). Surgen como reacción de la Europa periférica (primero en Rusia y después en Bohemia, Escandinavia, España, Hungría, etc.) ante la creciente hegemonía cultural de la Europa central colonizadora –racionalismo francés, clasicismo musical germánico, ópera italiana– y de las clases sociales europeas menos favorecidas tras las primeras revoluciones políticas e industriales del siglo XVIII. Las principales características del romanticismo musical consisten en “la expresión de contenido anímico, la disolución de la forma clásica, la inestabilidad armónica, el aumento progresivo de la sonoridad y los procesos disonantes” (Tobalina, 2001: 138) además del redescubrimiento y uso del folclore propio de cada país (o del ajeno, en los nacionalismos “turísticos” y

exotismos). Aunque el folclore musical no suele ser nacional ni homogéneo, algo imposible en países grandes y tan variados como España o Rusia, sino más bien regional, comarcal y aun local; pero siempre heterogéneo, siendo más directo o explícito cuanto más reducido y concreto su ámbito geográfico de origen y más imaginario y virtual cuanto más extensa y vaga su referencia territorial.

Primero para Eduardo Ocón (Martín Tenllado, 1991: 185) y más tarde para Bela Bartók y Manuel de Falla (1922), entre otros estudiosos y creadores que emplearon el tema musical popular en el contexto de la música de creación culta o individual, este uso del folclore produce distintos tipos de obras musicales según el grado de inserción, de fusión y síntesis que se produzca de los elementos formales populares y los recursos compositivos avanzados empleados para su ensamblaje, que resumimos en tres:

- *Folclore directo, explícito o enunciativo*: música que procede directamente del folclore, mediante la armonización de la melodía popular, la inserción de citas textuales o la disposición rapsódica sin apenas elaboración. La música española desde mediados del siglo XIX, y posteriormente la hispanoamericana, abunda en ejemplos.
- *Folclore indirecto o implícito*: al desarrollar la melodía popular ésta pierde su carácter folclórico. Albéniz, Turina, Moreno-Torroba, Ponce, *diferencias* de los vihuelistas y teclistas del siglo XVI. Y al extrapolar elementos rítmicos, formales, tonales, modales o cadenciales, capta el espíritu o la esencia de aquella, como en algunas danzas de la suite barroca, fandangos galantes, variaciones clásico-románticas, obras nacionalistas, Brahms, Glinka, Turina; pero se convierte en algo distinto.
- *Folclore imaginario o evocativo*: creación personal a partir de los elementos estudiados del folclore directo. Consiste en componer la música personal según los cánones académicos a partir de la evocación de la música popular: “Cantos cuya melodía es la expresión característica de la inspiración popular, sin que el pueblo no obstante los haya producido” (E. Ocón, citado por Martín-Tenllado, 1991). Es más característico del segundo nacionalismo, el folclorismo del siglo XX: Cierta zarzuela, Moreno-Torroba; Rodrigo, entre algunas de cuyas obras el

primer movimiento del *Concierto de Aranjuez*; obras de inspiración española de compositores extranjeros como Debussy, Ravel, Ponce, Castelnuovo-Tedesco.

Estos tres tipos –que pueden ser subdivididos en más según los especialistas en folclore– no suelen darse en estado puro, y coexisten mezclados entre ellos y con las ideas originales, incluso a lo largo de una misma obra musical. Son simplemente modelos estéticos, formas de concebir y realizar la composición por aquellos compositores que emplean elementos populares y son dados a la utilización de materiales y procedimientos heterogéneos, muy especialmente en algunos de los compositores paradigmáticos del nacionalismo musical español –pero no sólo en ellos– desde la segunda mitad del siglo XIX hasta muy avanzado el siglo XX, entre los que analizamos posteriormente una parte significativa de la obra de Joaquín Rodrigo.

2.2.3. Movilidad cultural del tema musical

A partir de estos datos podemos volver a plantearnos la cuestión hipotética: ¿Puede un tema musical ser culto y popular al mismo tiempo? ¿Puede el tema musical ser capaz de *evolucionar* de tal manera que pueda pasar de uno a otro modo cultural sin degradar su estructura ni perder su sentido funcional dentro de la nueva obra en la versión resultante?

La definición de *popular* sólo tiene sentido por oposición a *culto* (Bourdieu, 1998: 247-8). Pero todo arte es culto por definición y naturaleza, aunque las clases hegemónicas han empleado la concepción de lo culto como elemento de distinción, diferenciación y confrontación con las clases populares y dominio sobre ellas. Se llama a la música, por tanto, *culta*, *popular* o *tradicional* según su origen sociocultural, manera de transmisión o función social: según unos referentes sociales. Pero estos referentes pueden ser mutables con el tiempo. Por ello la música puede tener una *movilidad cultural* mientras el tema musical original se mantenga reconocible en sus elementos intrínsecos morfológicos: es la misma música, el mismo tema, aunque se dé un cambio de modo cultural al cambiar sus elementos extrínsecos, que producen y son producidos por un cambio en el elemento receptor de la cadena comunicativa. Siguiendo una línea diacrónica, la música que tenía una función social en un tiempo y

un lugar determinados, ahora puede tener otra, si el contexto social y el paradigma comunicacional donde se desarrolla el proceso han cambiado.

Los factores que definen la ubicación cultural de la música son, por tanto, externos a la propia música, aunque hay características morfosintácticas definitorias de los géneros y estilos musicales (Adorno, 2006: 17). Cambios melódicos, armónicos o rítmicos pueden mantener reconocible el *tema musical* pero hacer imposible mantener la función social original y por tanto desplazar el enfoque taxonómico y las mediaciones culturales de un género musical en ambos ejes diacrónico y sincrónico (Martín-Barbero, 1993). Las fronteras entre los modos culturales en que se presentan los fenómenos artísticos son difusas y porosas. Los géneros musicales que se desprenden de estos modos culturales tienen un estatus relativamente móvil entre ellos tras una apariencia de inmovilidad: lo culto, lo tradicional y lo popular pueden intercambiar su contenido y funciones, su presunta situación relativa de hegemonía o sumisión con el paso del tiempo y el cambio de espacios en que se desarrolla su evolución histórica.

No obstante, como hemos escrito antes, desde un punto de vista exclusivamente lingüístico (y específicamente de pragmatismo semántico), estos dos términos no tienen por qué ser excluyentes, dado el carácter polisémico de ambos y lo difuso de los límites conceptuales de que se trata. Desde una perspectiva social posmoderna podríamos prescindir de la dicotomía culto/popular en beneficio del concepto de lo social-funcional. Pero desde un punto de vista exclusivamente musical, tanto en su aspecto más formalista o estructural como desde la perspectiva de la recepción en el proceso comunicativo, la transformación del tema musical tiene un límite, que es el de la posibilidad de ser reconocido sin duda alguna, tanto por el analista como por el oyente, como el mismo tema y no otro parecido. Por ello lo que evoluciona y se transforma no es tanto el tema musical –que debe permanecer reconocible como tal–, como el contexto estructural y la capacidad de percepción por parte del receptor: la pieza que lo contiene y el contexto de recepción. Tanto si ese origen es culto o popular, tradicional o moderno, considerando su evolución musical posterior –debida a las posibles versiones que otros músicos realicen– o su evolución sociocultural, incluido su posible éxito social –fama y popularización que dependen de

factores externos– o comercial, hay músicas, o más precisamente temas musicales, que tienen o han tenido por ello una *movilidad social* –en el sentido meramente horizontal del término, y por ello hablaremos mejor de *movilidad cultural*– convirtiéndose en otra cosa el contexto sonoro en que aparecen (pieza instrumental, canción, *suite*, etc.); es decir, en otro producto –cultural y comercial– que ha trascendido su género musical de origen y busca un nuevo contexto de recepción: un público distinto.

Dados, pues, los tres modos culturales y géneros musicales de posible origen, transición y destino, los temas pueden ser encuadrados en alguno de los siguientes cinco esquemas, donde F = tradicional o folclórico; C = música culta o clásica; P = popular o masiva:

- Temas musicales que pasan del folclore a la tradición escrita o música culta (folclore directo o indirecto, el folclore imaginario no entra en esta categoría pues es música de creación culta). [F -> C]
- Temas musicales que pasan del folclore a la tradición escrita y posteriormente se populariza (*Himno a la Alegría*, *vales* de Strauss). [F -> C -> P]
- Folclore que se populariza y masifica (parte del flamenco, sevillanas, *folk-rock*, música celta). [F -> P]
- Música popular que deviene en culta o clásica (versiones sinfónicas de temas de *The Beatles*, temas populares cubanos, jazzísticos o rockeros de Leo Brouwer, temas mexicanos de Ponce, temas brasileños de Villa-Lobos, Bartók, Falla). [P -> C]
- Música de creación culta que se populariza (*Adagio del Concierto de Aranjuez*, “Clásicos populares”). [C -> P]

Según esta clasificación hay músicas que pasan por los tres modos culturales y otras por dos, como obviamente hay música que permanece en su género originario. Esto sucede por dos vías: 1) La *fusión musical* (hibridación cultural); 2) la *versión* (adaptación musical a otro modo cultural). No se incluyen en estos esquemas las músicas que permanecen inmóviles en su género de origen, siempre interpretadas del mismo modo, con los mismos medios, destinadas al mismo público y con igual función

social; fiel en su contenido e interpretación a una partitura o a una tradición oral o práctica y a un determinado tipo de público en un contexto de apariencia inmóvil. Tampoco las músicas que perteneciendo a áreas culturales o geográficas distintas, llegan a fusionarse aun perteneciendo al mismo *modo cultural*, aunque también sufran alguna transformación. Lo que se suele llamar *fusión*: *jazz-bossa*, *blues-rock*, flamenco-pop, etc., son productos del mismo modo cultural: *popular*, aunque se manifiesten en continentes geográficos y grupos sociales distintos. Y es un indicador de éxito el hecho mismo de que una música trascienda su modo cultural, su área geográfica y grupo social originarios, su propio género o su época.

Desde un punto de vista social y comunicativo, se puede llamar culto o popular a un tema musical según sus *matrices culturales* (Martín Barbero, 1993) y por su *versión* posterior (adaptación a unas competencias de recepción distintas en un contexto social nuevo), que puede ser idealizada o estilizada según la época y el público a que vaya dirigido, o popularizarse y convertirse en un bien cultural de consumo de masas. Se podría decir que una versión distinta es otra música u otra cosa, al ser otro producto industrial, pero simplemente es la misma música *interpretada de otra manera*, es decir, empleando elementos extrínsecos diferentes.

Antes de seguir debemos tener claro qué entendemos por *versión*. Es el resultado de un procedimiento creativo o de puesta en escena que se da en todas las artes, pero no sólo en éstas: “Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema” (DRAE). Para la teoría literaria supone “una relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989: 10), es decir, un tipo de transtextualidad; concretamente una hipertextualidad: “toda relación que une un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo [...] texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente” (Genette, 1989: 14). El resultado genérico, o práctico, aplicado a lo que entendemos por *versión musical*, y atendiendo a su antiguo origen griego, sería entonces una *música en segundo grado*. Es decir, un tipo de *parodia* musical: de *para*: al lado, y *oda*: canto; cantar de lado, o deformado: “Deformar o transportar una melodía” (ibídem: 21).

Aunque la deformación popular de un tema musical clásico o culto no es exactamente una parodia (o *pastiche*) en el sentido satírico con que se utiliza en la literatura o en el teatro, que “modifica el tema pero no el estilo”, sino un tipo de *travestimiento* (en este caso no burlesco), que “deforma el estilo pero no el tema” (Ibídem: 34) en el sentido de “deformación lúdica” (Ibídem: 37) con un carácter más o menos neutro, o intermedio, entre los extremos burlesco (*parodia*, *pastiche*) y admirativo (*homenaje*, *tombeau*) de las formas textuales imitativas. Por tanto, lo que sucede en las versiones populares de un tema musical clásico es la aplicación de un texto (hipotexto), deformado o mutilado (partitura) a un objeto distinto (instrumentos, público) y la consiguiente “rebaja” de su sentido para adaptarse a éste. Esta rebaja comienza en la simplificación de la estructura del nuevo contexto (hipertexto) en que se inserta el tema para facilitar la recepción.

Desde una perspectiva más amplia, ya no sólo del campo literario o musical, sino comunicativa en general, referida al mensaje poético y a la dificultad de su recepción por falta de competencia (cultural) de acceso al código por parte del receptor, este aspecto de “rebaja de sentido” o facilitación de la forma que la versión popularizante ofrece a un público distinto del destinatario de la obra original –entre los que se interpone–, la define perfectamente con respecto a ésta:

“[...] es fácil que una industria de la cultura intente salir al encuentro de los propios usuarios y tome la iniciativa de la decodificación parcial. ¿Un mensaje poético es demasiado complejo, sucede que un receptor distraído capta en él solamente un aspecto, o le acepta sobreponiéndole una decodificación precedente convertida en fórmula? Pues bien, se realiza una operación de mediación, ofreciendo al público no los mensajes originarios, sino mensajes más sencillos, en los que aparecen engarzados, a modo de referencia excitante, estilemas extraídos de mensajes ya famosos por su calidad poética.” (Eco, 2013: 121)

Tanto desde el aspecto social, comercial, y comunicativo de la música como desde el aspecto puramente individual y psicológico de la percepción a partir de las teorías del estructuralismo gestaltista, la idea de la presunta inmovilidad cultural de la música puede ser refutada, en primer lugar, desde un punto de vista social-funcional, mediante la teoría de la “reorganización del campo” (García Canclini, 2008) –algo tan sencillo como que el cambio de contexto implica un cambio de significado del texto–;

en segundo lugar, desde el análisis morfosintáctico estructuralista del lenguaje musical inmutable y su cambio de relación con una sociedad cambiante ante la cual se interpreta: “El cambio de función de la música afecta los elementos constitutivos de la relación entre arte y sociedad” (Adorno, 2009: 26).

Según la teoría de la reorganización del campo artístico de García Canclini, el *Himno a la Alegría*, tema del cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, por ejemplo, es la misma música si la interpreta Von Karajan con la Filarmónica de Berlín que si lo hace Miguel Ríos con un conjunto de *rock* o se reduce a un archivo MIDI (el mismo objeto temático, procesos y medios comunicativos distintos). En el *Berlin Philharmonie*, interpretada por aquella orquesta tiene un resultado sonoro y una consideración mediática y liturgia distintos que en una plaza de toros tocada por un conjunto de *rock*, así como un significado social y un público diferentes. En un caso podemos hablar de música culta (clásica) y en otro de música popular (*rock*). Pero el espectador heterodoxo u “omnívoro cultural” (Bauman, 2013) que asiste sucesivamente a los dos conciertos sabe que ha escuchado *el mismo tema musical*: ha cambiado sustancialmente la “superposición de estratos sonoros” (Auserón, 1995); ha cambiado mucho aunque parcialmente (en sus elementos extrínsecos) el *fragmento* escrito (Zamacois, 1982) o el *pasaje* tocado (el mismo texto u objeto en distintos contextos), pero no ha cambiado la *idea* musical (Lorenzo, 2004).

Desde un punto de vista estructuralista cada elemento musical intrínseco –en este caso cada nota de la melodía (con su ritmo y armonía implícitos) que forma el tema musical– tiene un sentido, un valor y una función según su situación relativa con respecto a los demás elementos del sistema del que forman parte, independientemente del ámbito social (los elementos extrínsecos) en que se desenvuelva dicho sistema. En cualquier caso su genética queda en su estructura rítmica y melódica, aunque cambie su vestimenta tímbrica¹⁷ e incluso su disposición armónica (pues no cambian las funciones estructurales de esa armonía ni la armonía implícita en la propia melodía) como en la obra literaria o pictórica no cambia

¹⁷ Aunque el timbre puede pasar de tener un valor adjetivo en música, a un valor sustantivo en la transcripción de una obra a otro instrumento (Alcalde, 2007: 54) y en distintas orquestaciones de una misma obra, así como en algunas corrientes vanguardistas de la música contemporánea.

sustancialmente la temática costumbrista de un paisaje por cambiar el color o la situación espacial de algunos de sus elementos:

”Me doy cuenta, como hicieron los primeros *gestaltistas*, de que esta melodía me aparece como idéntica a través de las diversas transposiciones u orquestaciones; pero la veo más bien como objeto *identificado en diversos contextos*, y así me explico su permanencia por la *estructura* que la *cualifica*.” (Schaeffer, 2003: 168)

Lo mismo sucede con el *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* (hipotexto) y sus cientos de versiones (hipertextos) en los más diversos estilos; se puede percibir que es el mismo tema musical, la misma música, aunque es otro el objeto sonoro resultante; aunque la estructura formal que sustenta el tema –el fondo sobre el que se dibuja el perfil– sea otra, siempre más sencilla, y los parámetros morfosintácticos también varíen; aunque la versión original nos parezca sublime y alguna versión popular pueda ser considerada incluso de mal gusto por algún tipo determinado de oyente o crítico, lo cual sería únicamente una apreciación subjetiva producida por una audición frutiva, un juicio a partir de un prejuicio cultural sobre una interpretación particular, en vez de un verdadero análisis de la música producto de la lectura e interpretación de los textos (partituras) y una audición cognitiva con un objetivo exclusivamente descriptivo. En este caso –también dependiente de la percepción sensual, auditiva o visual– no se describe el deleite o aversión sino la constancia de unas medidas, duraciones, alturas, proporciones, intensidades y densidades sonoras; una comparación, confrontación con un modelo; y unas conclusiones, como el acta de la observación científica de un suceso.

“El ejemplo clásico de forma, el primer ejemplo histórico que se ha dado es la melodía, que no se reduce a la sucesión de las notas que la componen, sino que sigue siendo reconocible en una trasposición, en la que se han modificado las alturas de todas las notas, pero no sus relaciones, que han sido conservadas. Por el contrario, la alteración de esas relaciones, por la modificación de una sola nota, la convierte en otra melodía.” (Schaeffer, 2003: 166)

Schaeffer puede parecer algo riguroso cuando dice “modificación de una sola nota”, pero creemos que lleva razón si pensamos en ciertos casos dados. Quizá no en aquellos en que esa nota puede ser intercambiable por otra que cumpla su misma función melódica o armónica: una sola nota puede cambiar una melodía pero varias,

en cierta proporción, pueden modificar muy poco y seguir siendo la misma melodía. Dependerá en primer lugar de la jerarquía de cada nota en el conjunto melódico: si es una nota de paso o funcional, si es una nota de adorno o por el contrario es decisiva en la estructura armónica o melódica; y en último término dependerá del contexto, el compositor y el género musical: no es lo mismo cambiar una nota de una melodía de Mozart o Beethoven que de Louis Armstrong o Charlie Parker (estos últimos lo hacían ellos mismos como procedimiento habitual inherente al género jazzístico). Pero seguimos refiriéndonos a notas, melodías, formas, y todos estos siguen siendo elementos intrínsecos a la música, pertenecientes a sistemas musicales concretos (obras o partes de obras musicales) y por tanto analizables en principio desde una perspectiva formal y estructural además de la técnico-instrumental.

2.3. Éxito, público y versiones

2.3.1. Éxito

Toda música –como toda actividad humana– se hace para que tenga éxito. Desde la perspectiva de la comunicación, consiste en constatar que el mensaje llega a su destinatario, que no es otro que el público, tradicionalmente presente en el caso de las artes escénicas (teatro, música, danza), o modernamente virtual, como la audiencia en el caso de la comunicación realizada por medios audiovisuales de naturaleza electrónica y carácter masivo, tanto en directo como en diferido. En cambio, desde el punto de vista específicamente musical, la constatación del éxito del proceso comunicativo (emisión-recepción del mensaje) no implica el éxito del contenido de éste como arte sino como transacción. Desde un punto de vista económico, los factores son distintos: se necesita, primero, un contenido artístico, definido más en función de la conexión con la audiencia que según criterios puramente creativos, estéticos o formalistas, lo que implica solvencia en el proceso comunicativo, tanto en sus aspectos tecnológicos como en los publicitarios. Pero en todos los casos se busca el mismo objetivo descrito con el mismo término.

De ahí la pertinencia de la pregunta: ¿Qué es el éxito? El DRAE nos contesta, como siempre, de forma pragmática pero general: “del latín *exitus*, salida”; “Resultado feliz de un negocio, actuación, etc.”; “Buena aceptación que tiene alguien o algo”.

Desde un punto de vista del materialismo “Éste es el verdadero secreto del éxito. Es la mera reflexión de lo que se paga por el producto en el mercado” (Adorno, 2009: 25), lo que implica la descripción de un hecho psicosociológico de naturaleza capitalista, que consiste en disfrutar del valor de cambio del objeto en lugar del propio objeto, en este caso la música.

Aplicamos estas definiciones generales a tres niveles del ámbito musical: 1º) al hecho específico de la música como proceso; 2º) más adelante, al de un músico concreto (Joaquín Rodrigo); 3º) por último, al caso particular del éxito de uno de sus temas musicales, con el colofón de las versiones populares subsiguientes. Para ello es necesario, primero, acercarse al concepto de *éxito* desde distintas perspectivas, considerando aspectos sociales, económicos y artísticos; y segundo, analizar, desde los puntos de vista comunicacional y musical, el papel de dos factores relevantes – entre otros muchos– en el proceso de una obra musical hacia el éxito: en primer y principal lugar, el *público*, en general; y en segundo lugar, las *versiones*, que adaptan una obra original al gusto de un público determinado.

Tras la presentación pública de una obra de arte –escénica o trabajo literario normalmente– a veces se habla de “éxito de crítica y público”. Esta expresión publicitaria conlleva dos connotaciones: la primera de índole social, algo restringida y parcial, como la “buena aceptación” (DRAE) presuntamente por parte de una élite de especialistas entendidos o expertos que reportará un *prestigio* que puede tener una influencia en el devenir futuro de esa obra y, por extensión, de su autor e intérprete o intérpretes, si estos últimos son necesarios en el proceso comunicativo. El segundo aspecto connotativo de la definición académica deriva de la primera; también tiene un carácter social más general y es más cuantificable en cifras concretas: el público. Cuanto más público acuda al espectáculo o adquiera el producto editado, mayor es el éxito del proceso comunicacional en términos cuantitativos relativos a la recepción; como desde el punto de vista comercial mayor beneficio económico generará. Como certera y coloquialmente se dice en el mundo de la producción industrial, tendrá “más salida”.

En el ámbito de la sociología de la música hay alguna aportación interesante a la definición del término, que lo libera del significado etimológico y contempla la ubicación y el valor social de la música en relación a unos referentes preestablecidos:

”Que una obra tenga éxito social significa que se le reconoce su identificación plena con el referente principal: para una producción de música culta contemporánea, será su adaptación a los valores prevalentes de la academia, aunque su relevancia social sea insignificante. Para una pieza musical de tipo tradicional, será la identificación de sus características con el modelo ideal de los folcloristas. Para una obra de música popular será su popularidad, entendida de la manera que se crea más conveniente dentro de las distintas significaciones del término popular”. (Martí, 2000: 251)

Siendo válido el constructo de identificación con el referente principal, sobre todo en el caso de la música culta, no obstante queda algo rígido en cuanto a la relación con el referente principal atribuido a la llamada música tradicional folclórica. Por cuatro razones: 1) Porque el que haya unos investigadores –los folcloristas o etnomusicólogos– proponiendo un modelo teórico no tiene por qué implicar que la identificación con éste de otro hecho, la música, signifique, garantice o respalde un éxito social, sino simplemente la adecuación canónica a un modelo académico o descrito académicamente, no nacido del ideario popular; el verdadero referente principal serían las socialidades mediadoras entre las matrices culturales y las competencias de recepción (en terminología de Martín Barbero, 1993) que siempre serán cambiantes por su naturaleza social, ajena a la fijación documental histórica. 2) Porque no tiene en cuenta el fenómeno de la producción y proliferación de versiones distintas y posteriores de un mismo tema musical como un dato de constatación de éxito, que puede conllevar un cambio de género musical y por tanto de referentes sociales principales y secundarios. 3) Como consecuencia de lo anterior, no contempla la posibilidad de movilidad social y cultural de los elementos intrínsecos de la música (como el tema) mediante el cambio de los elementos extrínsecos (como la puesta en escena y el propio público), y por tanto el cambio, también, de sus referentes principales y secundarios. 4) Porque entiende la popularidad como referente válido sólo para la música ya clasificada como popular, cuando éste es, a nuestro entender, un factor de éxito social para música de cualquier modo cultural, estilo histórico o género comercial, sea culta o folclórica, elitista o popular, pues siempre tiene una función comunicativa en un entorno social.

De hecho, el propio concepto de *éxito social*, siempre consecuencia del éxito previo en el esquema comunicativo básico (emisor-medio-receptor), se entiende precisamente en sociedad: se tiene éxito frente o gracias a un público que lo otorga o frente a un elemento antagonista al que se vence, y en este último caso tiene sentido si además hay un reconocimiento social, aunque éste no necesariamente ha de ser masivo. No toda comunicación, ni todo arte, aspiran a una recepción masiva (Adorno, 2009: 410). Precisamente, aun teniendo siempre en cuenta el carácter social de todo arte (Adorno, 2009: 421), hay que considerar la existencia de una parte considerable del arte de todos los tiempos –incluyendo especialmente lo que hoy se considera sus orígenes mágico-religiosos– que debido a su naturaleza, funciones o filosofía, no tiene por objetivo comunicar con públicos mayoritarios ni alcanzar una amplia popularidad. Tal es el caso de ciertas composiciones elitistas o aristocráticas, vanguardistas o experimentales, ceremoniales o religiosas, esotéricas o de culto: dirigirse a unos receptores predeterminados, ya no de carácter *público*, sino *privado*, a los que se destina un género artístico específico o una forma musical concreta y para los que, a veces, se ha realizado expresamente una obra para ser interpretada en una ocasión quizá única. Y estos no son casos aislados en la historia del arte y de la música, plena de ejemplos de obras de todo género rescatadas del olvido o descubiertas años, décadas, o siglos después de su creación sin haber tenido esta pretensión sus creadores, algunos ocultando conscientemente su obra al público, a la competencia, y eludiendo incluso la imprenta (Salazar, 1972: 45). Se debe tener en cuenta que el concepto de concierto público aparece cuando la historia de la música de la Edad Moderna ya lleva un buen camino recorrido, y está ligado a la eclosión de la burguesía capitalista británica en la segunda mitad del siglo XVIII, según el crítico del siglo XIX Eduard Hanslick (citado por Blanning, 2011: 138)

Sobre la explicación que los sociólogos nos ofrecen del fenómeno de la movilidad cultural de la música, García Canclini (2008) nos aporta unos cuantos conceptos clave para identificar estos procesos, a veces implicados en el éxito debido a la popularización de temas cultos o de invención individual, por un lado, y al cultivo de lo popular en busca del éxito individual, por otro. Estos conceptos se apoyan en términos procedentes de otros campos: *hibridación* frente a *préstamo*, *hegemonía*

frente a *elitismo*, desencuentros entre *modernidad* y *modernización*, y cuestionamiento primero y disolución después, de los tres modos culturales ante la heterogeneidad del público consumidor-receptor. Los desencuentros entre *modernización social/modernismo cultural*; *política de élite/consumo masivo*; *innovación experimental/democratización cultural*, producen el desencuentro emisor-receptor en la cadena comunicacional del arte:

“Si el sentido de los bienes culturales es una construcción del campo, o sea de las interacciones entre los artistas, el mercado, los museos y los críticos, las obras no tienen significados fijos, establecidos de una vez para siempre. Diferentes estructuras del campo artístico, y a veces de sus vínculos con la sociedad, engendran interpretaciones diversas de las mismas obras.” (García Canclini, 2008: 149)

Aunque García Canclini se refiera en este caso al desencuentro de las vanguardias pictóricas con el gran público durante todo el siglo XX, también lo hace a la diferente percepción del receptor si su contexto histórico o su espacio geográfico y cultural son diferentes al del primer público destinatario de una obra de arte o de un producto pseudoartístico. Por analogía, se puede deducir una relación más cercana de lo que pudiera parecer a simple vista entre este fenómeno y el de las cada vez más frecuentes versiones de otras músicas que se han venido produciendo a lo largo del pasado siglo XX, tanto por el procedimiento de la armonización de melodías populares tradicionales desde la música llamada culta en la primera mitad de siglo (con sus procedimientos característicos: préstamos, elitismo, modernismo, innovación), como por la proliferación de versiones temáticas diversas en la música popular contemporánea a lo largo de la segunda mitad de siglo (en la línea de los conceptos de hibridación, modernización, hegemonía del pueblo y democratización consecuente). Como también se puede dar un cambio de modo cultural en sentido contrario: *cultivar lo popular*: convertir un tema musical popular en parte de una pieza de concierto clásico (*obra culta*), hecho tan sólo posible por la acción particular y consciente de un compositor, en cuyo caso sería un logro artístico de carácter personal. Con lo cual podemos considerar el propio proceso de popularización, en cualquier grado, a cualquier nivel numérico que se produzca, y por cualquiera de las tres vías (comunicacional, musical, social) como un dato del éxito de un tema musical, de una

pieza o una obra completa, en cuyo caso, y como tal éxito, es siempre un hecho de carácter social.

Profundizaremos en estos conceptos más adelante aplicándolos al caso concreto de la popularización y éxito del tema del *Adagio del Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo (capítulo III, subapartado 3.3.4., pág. 183 y ss.).

2.3.2. Público

Si partimos del esquema analítico de Martín Barbero (1993), el éxito, tanto del tema musical original como de las posteriores versiones populares, significaría que esas músicas superan los cuatro tipos de “mediaciones culturales” (*institucionalidades, socialidades, tecnicidades y ritualidades*) y los dos ejes –diacrónico y sincrónico– entre la “matriz cultural” originaria (no sólo del tema original sino de la necesidad de realizar las versiones) y los “formatos industriales” actuales por un lado y, por otro, su adecuación desde las “lógicas de producción” a las “competencias de recepción”. Esa movilidad sociocultural –siempre existente pero en apariencia escasa–, tanto entre los diferentes sectores socioeconómicos, como en las producciones artísticas que les son ofertadas y que también son susceptibles de transformación mediante otra interpretación más adecuada a la competencia de recepción cultural y económica presupuesta, es ahora común, propiciada por la industria, sus nuevos formatos y sus “mediaciones tecnológicas”, precisamente para llegar a otros estratos sociales y culturales con el mismo producto, pero intentando que parezca otro, sin necesidad de invertir en un gasto mayor de tiempo, esfuerzo y medios económicos de producción en algo totalmente nuevo. Desde este punto de vista, las versiones populares de un tema clásico tienen como objetivo eludir el desencuentro entre arte elitista y público masivo, y propiciar el encuentro (o el reencuentro) mediante la adecuación de las lógicas de producción a las competencias de recepción. El arte para el público masivo deviene en producto industrial, banalizado, pero culturalmente democrático y socialmente hegemónico por mayoritario, ejerciendo esa supremacía social en un sentido abierto, público, horizontal y numérico; no jerárquico, cerrado, privado, aristocrático; y podrá ser conscientemente todo lo híbrido, fusionado o mestizo que se quiera, al no tener como bien característico ni la presunta pureza genética o matricial

de lo originariamente distinguido, elitista, y ni su pretendida inmovilidad social o cultural (Martín Barbero, 1993: 54).

Más que creación e innovación, con la producción industrial repetitiva se produce una renovación y modernización de lo viejo. Ya se encarga el público en su heterogeneidad, mediado por la industria, de convertirlo en lo que crea que más se parece a su objeto ideal de deseo según su imaginario heredado (tradición) o adquirido (popularización), mediante sus propios “ritos y competencias de recepción” (Martín-Barbero, 1993) sectoriales o grupales. De aquí nacen el *por qué* y el *para qué*; la razón de ser de las versiones musicales populares sobre un tema culto dado: de la posibilidad de dar a cada público lo suyo.

“Lo que se denomina público en rigor es una suma de sectores que pertenecen a estratos económicos y educativos diversos, con hábitos de consumo cultural y disponibilidad diferentes para relacionarse con los bienes ofrecidos por el mercado. Sobre todo en las sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas.” (García Canclini, 2008: 149)

Así pues, el público se especializa como receptor de una oferta precisa entre otra más amplia, como también se amplían los gustos de cada clase o fracción social hacia cierta diversificación en el consumo del producto cultural, típica del consumismo occidental contemporáneo resultante del exceso de oferta y de la presión publicitaria. Se produce una democratización en el campo de la recepción cultural porque el público masivo puede elegir aparentemente entre varias opciones antes vedadas intelectual y económicamente a las mayorías, mientras que las élites sociales e intelectuales están más dispuestas a echar una mirada al producto popular. Aun así, cada tipo de público, más o menos correspondiente a una clase o fracción de clase social, tiene un medio de socialización o identificación grupal donde la élite lo tiene de distinción individual o de clase (Bourdieu, 1998). Mientras, desde el lado de la emisión y la producción, la industria diversifica su oferta para llegar a esos públicos diferentes, culturalmente omnívoros o no (Paterson, 2005, citado por Bauman, 2013: 9), creando un producto, original o sucedáneo, para aquella parcela social donde antes no existía esa demanda, a su vez creada artificialmente por la propia industria cultural con la

excusa del gusto del público como algo mayoritario y único (Adorno y Horkheimer, 1998: 167, 168), utilizando medios de difusión y publicidad cada vez más sutiles e ineludibles, apoyados en soportes hogareños y familiares como la televisión, o portátiles, inseparables e individuales como el ordenador personal o el teléfono móvil.

La noción de público como ente heterogéneo implica un cambio de objeto de estudio en la estética contemporánea (García Canclini, 2008), porque cambia la consideración y el valor del propio objeto de estudio (el arte, la música), debido fundamentalmente a que también cambia el contexto social de ese objeto y por tanto la percepción que se tiene de él. El arte, por tanto, puede convertirse en artesanía y viceversa, la herramienta en adorno y el adorno en simple valor económico de cambio, según el contexto, siendo el elemento determinante de este intercambio el receptor: el público. La música más sublime –según su concepción estética clásico-romántica–, compuesta para epatar y mover los afectos en un contexto social burgués y culto, situada ahora sobre el fondo utilitario de un spot publicitario –por poner un ejemplo bastante cotidiano y detestado generalmente por un gran porcentaje de músicos, excepto por los que lo realizan y cobran por ello¹⁸– llega a un público distinto cualitativa y cuantitativamente; se rodea de elementos extrínsecos ajenos a su concepción y génesis como obra de arte, convirtiéndose en un producto cultural distinto, porque lo es para un público distinto, con un objetivo distinto, aunque materialmente sea el mismo objeto. Son esos elementos extrínsecos los que determinan al final si una música es una cosa u otra; si puede devenir de culta en popular o viceversa y tener éxito social o no según unos nuevos referentes. Como nombrábamos antes: instrumentos, técnicas y tecnologías, indumentarias, ritos y funciones sociales, factores económicos, etc., incluso, o sobre todo, la percepción y el consumo por parte de un público receptor, aunque éste sea distinto en cuanto a

¹⁸ Como el ya felizmente desaparecido anuncio televisivo cuyo fondo musical vulgarizó uno de los iconos del romanticismo guitarrístico más intimista y entrañable como es la pieza para guitarra sola *Recuerdos de la Alhambra* (1899), de Francisco Tárrega ¡para vender salchichas! Igualmente un pasaje del *Gran Vals* del mismo Tárrega se puede oír hoy (2010) de forma cotidiana en cualquier ambiente urbano, no como “música de salón” cual en su origen, sino como aviso de llamada de teléfono móvil. Asimismo, la vieja guitarra *Fender stratocaster* de Rory Gallagher se pudre colgada en una esquina de *Temple Bar*, en Dublín, Irlanda, como reclamo turístico de carácter fetichista.

hábitos culturales, origen, situación sociales y características personales a lo previsto por el compositor de una obra original.

“Así pues, lo que da sentido a un material es la respuesta del oyente condicionada por modelos de reacción aprendidos, tanto formales como culturales [...]. Esto no significa un tipo de respuesta uniforme y refleja, sino que la extracción de sentido particular de cada escucha dependerá del gusto propio, el saber adquirido o la aptitud innata, por ejemplo, músicas del Barroco compuestas con carácter festivo son percibidas por algunos con un sentido depresivo (como en algunos medios toda la música clásica).” (Alcalde, 2007: 117)

Por tanto, a pesar de que “Las formas musicales, los modos de reacción musicales y constitutivos son interiorizaciones de lo social” (Adorno, 2009: 421), los factores que definen la ubicación cultural de una música son casi todos externos a la propia música: en primer lugar los que hemos llamado elementos extrínsecos, aunque emanan de ella y por tanto del campo de la emisión y el medio; y en segundo lugar aquellos entre los que está en lugar destacado la percepción diacrónica y la ubicación psicosocial del público, como último y principal factor del paradigma de la comunicación (musical), el receptor (oyente).

Otra consideración con respecto a la relación paradigmática entre emisor y receptor musical, tanto de naturaleza filosófica, estética o semiótica como propiamente comunicacional, es que la música no pueda existir como tal o no tenga sentido sin aquellas interpretaciones¹⁹ o miradas de las que habla García Canclini. Una partitura que no se toca o un cuadro sin luz son arte en esencia, pero sin presencia no tienen verdadera existencia hasta que no se ven o ejecutan a la luz pública: “No habría propiamente literatura ni arte si sólo existieran conjuntos de textos y obras repitiéndose en un monólogo interminable” (García Canclini, 2008: 150). Pues la obra musical existe necesariamente tanto como idea anterior a su fijación escrita y ejecución como sonido presente, y como recuerdo en la memoria del oyente tras la interpretación, creando un repertorio histórico en el almacén musical de la conciencia

¹⁹ También la semiótica de la música, tan centrada en los análisis de textos y las teorizaciones sobre lo escuchado, reconoce lo ineludible de la realización sonora: “*it is imposible to neglect the sounding reality of music, since music does not exist at all as an aural art before the act of intoning*” (Tarasti, 1994: 61).

individual y colectiva de los distintos grupos receptores (Tarasti, 1994: 71). Cada una de sus posibles ejecuciones públicas o interpretaciones reales nos puede llevar a una ubicación cultural distinta de lo que en origen era el mismo objeto, generalmente un escrito musical a partir de una idea. Mediante una interpretación real particular (entendida aquí simplemente como ejecución sonora) en un contexto comunicativo no previsto originalmente, puede cambiar su presencia y destino social, como hemos visto con el empleo utilitario del arte originalmente exento de función económica o política dedicado posteriormente a la publicidad o propaganda. Pero también en el simple cambio de función, por capricho o manipulación externos al artista, falta de conocimiento del material o mala práctica: el cuadro situado en un lugar para el que no estaba pensado por dimensiones o temática, la música interpretada en fecha o lugar carente del sentido social para el que fue compuesta (músicas religiosas y solemnes versus músicas festivas y ligeras cambiadas de contexto temporal o espacial), así como la incongruencia estilística o temática de la obra o espectáculo pueden suponer un fracaso artístico, comunicativo, social y económico.

No obstante, cuanto mayor sea el número y la diversidad de esas interpretaciones o “reelaboraciones experimentadas por una obra o estilo”, “como la relación entre un objeto y todas las miradas que han sido echadas sobre él en la historia y lo han transformado incesantemente”, mayor será la posibilidad de alcanzar la “fortuna crítica” como objeto de arte (Hadjinicolaou, 1981, citado por García Canclini, 2008: 150). Este concepto nos introduce plenamente en el fenómeno de las versiones específicamente musicales, como constatación y fruto de esa diversidad de reelaboraciones, de su fortuna crítica y de su razón de ser en función de la diversidad de públicos (tanto en sentido sincrónico como diacrónico) a que se dirigen. Y de ahí al concepto de éxito social, relacionado con la percepción, la aceptación y las competencias de recepción por parte de un tipo determinado de público.

2.3.3. Objeto y ámbito de recepción de las versiones

¿Cuál puede ser la motivación de un compositor –en este caso de un *adaptador* o *arreglista*– para realizar una versión distinta a la original o a otras versiones anteriores de una obra determinada? ¿La falta de auténtica creatividad, o el

aprovechamiento del trabajo de otro? Considerando que nos movemos en un amplio campo entre la filosofía del arte y las posibilidades de la industria cultural, o sea, entre la vocación individual del artista, por un lado, de naturaleza espiritual, necesitada de las técnicas de composición e interpretación y, por otro lado, la posibilidad de realización profesional en un contexto social, de carácter material, con objetivos comerciales, necesitada de las tecnologías de grabación y reproducción, y con la mediación de la industria, podemos pensar principalmente en dos tipos de motivos. Con la realización de la versión popular, generalmente más corta, simplificada y facilitada, de una obra original se pasaría, en palabras de T. Adorno, de lo “ascético” de la composición elevada a lo falaz del arte “fácil y agradable” (2009: 19). La primera consecuencia de este procedimiento técnico de trasfondo ideológico, susceptible de ser llevado a cabo con toda música, es el cambio de función social de la música, bien buscado intencionadamente por la industria, bien como producto desvirtuado por el intérprete incapaz:

“Las obras cambian su función en la reproducción, la cual las adecua al mercado; en principio, con excepción de las recalcitrantes obras vanguardistas, la totalidad del ámbito de la música elevada puede convertirse en música de entretenimiento. La conciencia musicalmente falsa de los reproductores de música [los intérpretes], su incapacidad objetivamente demostrable de plasmar adecuadamente el objeto, una incapacidad de la que participan también nombres muy célebres, es tanto socialmente falsa como forzada al mismo tiempo por las relaciones sociales.” (Adorno, 2009: 423)

En primer lugar hay que considerar que no todo músico es compositor en el pleno sentido que se puede dar a este término. De hecho, el trabajo de todo intérprete consiste, en cierto modo, en hacer *su interpretación* de la obra de otro, en apropiársela, y hacerlo tratando de distinguirse de las interpretaciones de los demás mediante una técnica instrumental superior y mediante un alejamiento mayor o menor de la propuesta textual original del compositor. Ello independientemente de que estas dos facetas del músico –compositor e intérprete– hayan coincidido en la misma persona hasta principios del siglo XX. Cuanto más alejada la interpretación de aquella propuesta textual original, más se hablará de *versión*. Por tanto, el motivo de versionar puede ser exclusivamente creativo y musical, de naturaleza estética, incluyendo un posible fin pedagógico. La búsqueda de un repertorio exclusivo para instrumento e instrumentista si el originario está limitado por lo exiguo de su corpus o

exhausto por lo repetido y pasado de moda, además de mal tratado por interpretaciones deficientes o de mal gusto (Bourdieu, 1998: 12).

Las *versiones, transcripciones, adaptaciones y arreglos* de música original para unos instrumentos o voces, destinados a ser interpretados con otros distintos, se producen con tanta frecuencia y es constatable desde tan antiguo como existe la música escrita. Esta variedad de términos no es baladí, pues no sólo definen procedimientos técnicos y resultados estéticos muy distintos, sino una relación específica con respecto a la obra original, al autor de la misma, a las competencias de recepción y a los derechos legales de propiedad intelectual. Wolf Moser (2009), a propósito de las transcripciones de obras de Isaac Albéniz (1860-1909) y otros músicos anteriores y coetáneos suyos por Francisco Tárrega (1852-1909), explica la diferencia entre arreglo y transcripción desde los puntos de vista legal y musical:

“Según los derechos de autor modernos, por *arreglo* se ha de entender cualquier cambio o transformación de una obra que pretenda adaptar el original a un cierto fin. Esto significa siempre un trabajo autónomo que según la legislación actual genera derechos de autor propios. También puede aparecer en forma de *adaptación, paráfrasis o reducción*. La *transcripción* es por contra el transporte o acomodo de una obra a otro instrumento y, a diferencia del arreglo, trata de conservar en gran medida la estructura musical del modelo. En este segundo grupo, la *transposición* [transporte] constituye un caso especial: la traslación interválicamente fiel de una composición a una tonalidad distinta.” (Moser, 2009: 113)

En un segundo lugar en cuanto a las motivaciones para su realización, están las posibilidades industriales de la versión. Con posterioridad y más allá del afán de exclusividad y originalidad del artista, necesariamente menor o inexistente en este proceder de naturaleza comercial, el objetivo final es ahora económico, y está en el otro extremo del campo motivacional antes aludido: vender el producto (discos, vídeos y actuaciones); el éxito comercial, claramente traducible en números de significado y valor principal o exclusivamente económico. Aquí entran en juego dos elementos situados en campos centrales de la comunicación: las nuevas tecnologías electro-digitales y la publicidad. Las primeras posibilitan el fenómeno de las versiones populares en la modernidad de mediados de siglo XX; la segunda lo implementa, porque para producir un fenómeno de tal naturaleza, primero se debe atraer y llegar a

un público concreto que quizá en principio no guste de una determinada obra, estilo, artista o género, pero que puede ser convenientemente moldeado por la acción publicitaria de la industria (Adorno y Horkheimer, 1998). De ahí el famoso nombre común *arreglista* para designar al que cambia lo que otro había compuesto y adaptarlo al gusto de un público distinto, necesariamente más amplio, poseedor de unas competencias de recepción más limitadas cultural, social y económicamente, que las supuestas en su momento por el compositor de la obra original. El arreglista musical es, de hecho –según las ideas de Adorno y Horkheimer (1998) y utilizando la terminología de Martín Barbero (1983)–, un intermediario de la industria: un mediador que se mueve en el campo de las *tecnicidades*, para adaptar lo originalmente producido para un público concreto (menos limitado económica y culturalmente), mediante el estudio de las *ritualidades* que contextualizan el mercado, a las diversas competencias de recepción del heterogéneo (y más limitado económica y culturalmente) público masivo. Este cambio de dirección del mensaje puede producir efectos imprevistos en el nuevo ámbito de recepción: “Nadie es capaz de afirmar que el mensaje, ofrecido a receptores que se enfrentan con él por primera vez, escape a su utilización como fetiche y –aun sin estimular una decodificación apropiada– sea afrontado de un modo totalmente nuevo, *según un código que no era el previsto por el autor.*” (Eco, 2013: 116).

En el mismo sentido, pero desde una perspectiva específicamente social y musical que contempla los aspectos estéticos y formales de producción, los económicos de transmisión y los psicosociales de recepción, T. Adorno considera que esta práctica conlleva la *cosificación* del arte, su conversión en producto industrial mediante la transformación y fragmentación de su estructura interna y la *fetichización* de su consumo como bien cultural:

“Las obras sujetas a la fetichización y convertidas en bienes culturales se someten por ello a transformaciones en su constitución. Se pervierten. El consumo falto de relación hace que se desintegren. [...] La cosificación penetra su estructura interior. Se transforman en un conglomerado de ocurrencias que por medio del clímax y la repetición se impregnan en el ánimo del oyente, sin que la organización de la totalidad esté en lo más mínimo en condiciones de hacerlo.” (Adorno, 2009: 28). “La práctica de los arreglos se extiende por las más diversas dimensiones. De golpe se apodera del tiempo. Extrae palmariamente de su contexto y relación las ocurrencias objetivadas y

hace un montaje a manera de popurrí: desarticula la unidad plural de obras complejas y exhibe únicamente ciertos movimientos persuasivos” (Ibídem, 29).

Así, el arreglo sería, por una parte, una forma de fetichismo musical que promueve la relación acrítica con el sistema y un equilibrio falso de las partes de la obra de arte (instrumentación, estructura y forma) y de ésta con el sistema social burgués y capitalista, que imprime el sello de su poder a todo lo que le atañe. De este purismo formal adorniano se infiere que toda la producción de versiones de música clásica popular (como los distintos productos nacidos del *Concierto de Aranjuez* original) es conservadora estética e ideológicamente, y está hecha para que su presuntamente más amplio público se sienta cómodo ante un intérprete de un arreglo musical cuya mayor cualidad estriba en que le hace sentirse cómodo con lo esperado, con “todo en orden”, mientras que el público de la versión original también se siente cómodo al creerse exclusivo y elevado con respecto a la generalidad filisteas.

Por otra parte, el arreglo es una forma de ideologización de la obra musical: las versiones popularizadas de una obra original son un producto ideológico desde el momento en que suponen “la primacía de las relaciones de producción” es decir, de la industria musical y el mercado, sobre las “fuerzas de producción”, es decir el compositor y el intérprete (de instrumento tradicional) fiel al texto musical original (Adorno, 2009: 424). El aprovechamiento de las posibilidades industriales de la versión popular, como su producción masiva y repetitiva (apoyada en las más novedosas tecnologías electrodigitales), explicaría la poca variedad real del producto bajo sus distintas apariencias superficiales. Según algunos, la versión pop de una música culta anterior tiene dos procesos: uno de acercamiento e imitación espiritual del modelo original, que produciría obras de calidad artística; otro de alejamiento, simplemente una manera fácil de apropiación y provecho del trabajo arduo de otro, un oportunismo de intermediario que desvía el objeto de la comunicación entre el creador-emisor y un receptor distinto del pensado en el inicio:

“El pop representa, para Deleuze, ese momento en el cual las imágenes o las imitaciones, producidas para ser semejantes o «verosímiles», para fomentar la adaptación «interior y espiritual» de los consumidores [...]: se diría que hay unas imágenes que se han producido mediante el «trabajo» espiritual de adaptación o de

aproximación al modelo; otras parecen pretender compartir los beneficios de sus gemelas *gratis*, sin trabajo espiritual alguno.” (Pardo, 2007: 354)

Desde el punto de vista del mensaje y su emisión, la obra musical y su género, el autor y el intérprete, completan, frente al público, el paradigma comunicacional que supone la conexión emisor-mensaje-receptor. Desde el punto de vista de la recepción, y en su aspecto más social, el acercamiento del público más o menos masivo a la música, y su uso como bien de consumo se hace, consciente o inconscientemente, como un acto en apariencia voluntario motivado por la influencia de la publicidad y la preferencia hacia uno o varios de estos cuatro factores que intervienen en la creación y comunicación musical: obra, autor, intérprete y género (sólo el primero intrínsecamente musical), encuadrados en dos tipos de opciones, según su ámbito relacional (individual o social), y su carácter psicológico (intelectual o sentimental):

1. Opciones individuales e intelectuales de recepción:

- La obra
- El autor-compositor

2. Opciones sociales y sentimentales de recepción:

- El intérprete
- El género o estilo musical

El primer caso puede ser una consecuencia del segundo; al conocer y apreciar la obra precedente de un autor, se suele esperar de la siguiente el mismo nivel de calidad artística, de cualidad comunicativa y estilo del contenido. Aunque también pasa lo contrario: al conocer una obra artística interesante de un autor en principio desconocido, interesarse por el resto de la obra del mismo como parte de una búsqueda de conocimiento y placer intelectual. En cualquier caso, ir directamente a la obra casi sin considerar la ubicación genérica del autor es un acto individual que supone una actitud intelectual, de *experto* o “buen oyente” (Adorno, 2009: 180, 182) al ser la apreciación estética racional y estructural de la obra artística por sí, y por lo tanto exenta o distanciada del factor emocional personal hacia el autor.

El segundo caso es otra de las opciones intelectuales, como en todo arte *de autor* o *de culto*, y puede ser consecuencia del primero; implica un conocimiento previo y más profundo del estilo artístico y el género musical a que pertenece el autor, del que suelen proporcionar las informaciones de los medios masivos y generalistas; cada persona, inserta en un determinado tipo de público gusta de la propuesta de un creador, busca información especializada y escruta la trayectoria creativa. Todo esto es un hecho intelectual individual, sobre todo si el autor no es también el intérprete de su propia obra, porque en caso contrario puede entrar en juego la seducción audiovisual y escénica sobre un colectivo específico.

Este hecho, en cambio, sí se da en el caso de las adolescentes que adoran, se enamoran y desmayan ante sus ídolos independientemente de cómo haya sido su creación o interpretación inmediatamente precedente. Es el caso extremo de lo que Adorno (2009: 185) llamaba el *oyente emocional*. Por ello llamamos opciones sentimentales y sociales al tercer y cuarto modo de acercamiento del público a la música (más exactamente a los elementos extrínsecos que son la presencia del ejecutante y el género musical al que pertenece), pues este hecho suele darse con motivo de un tipo de socialización específica, tanto pretendida como originaria: los adolescentes se reúnen, se visten, bailan y se comportan según el intérprete al que siguen y que da sentido social a esos actos. Como también los adultos de una determinada clase o grupo social se reúnen, tienen una indumentaria más o menos homogénea y adoptan un tipo de comportamiento individual y social no sólo según el intérprete, el estilo o género musical del que disfrutan, sino según el modo de socialización que recibieron y siguen viviendo, tanto ellos como público como sus intérpretes preferidos.

Cada uno de estos cuatro modos implica a todas y cada una de las mediaciones culturales del hecho comunicativo que es el consumo de música por parte del público. Pero cada una en una proporción diferente: esa es la principal diferencia entre ellos. Aunque son más evidentes las mediaciones sociales (qué música se consume) y rituales (cómo se consume) al estar más cerca del final de la línea sincrónica, el público, que es del que dependen las competencias de recepción, la posibilidad de consumo. Por tanto, teniendo en cuenta el modo cultural originario, que a su vez va a definir el

género musical, es decir, los parámetros musicales determinados principalmente por factores sociales y económicos, podemos clasificar las *versiones temáticas* resultantes:

1. Según el modo cultural:

- Del mismo modo cultural que el original
 - Del mismo u otro autor (por ejemplo todas las versiones clásicas “ligeras” del *Aranjuez*; versiones jazzísticas de un estándar; el mismo palo y tema flamenco por diferentes “cantaos” o “tocaos”).
 - Del mismo u otro intérprete (aunque no son propiamente versiones las interpretaciones distintas de la misma obra original, aunque sean registradas en diferentes épocas, con diferentes orquestas y diferencias apreciables sólo por el *oyente experto*).
- De distinto modo cultural que el original (movilidad cultural: F->C; F->C->P; F->P; P->C; C->P; en el *Aranjuez*, todas las versiones *pop*, *rock*, *jazz*, etc.).
- Híbridas (En nuestra clasificación de versiones, las que llamamos *clásica no-original* y algunas *pop vocal*).

2. Según el género o subgénero musical:

- Del mismo género que el original (de un adagio clásico, la misma obra por otro intérprete o por el mismo en otro momento; de una canción *pop* a otra canción *pop*; etc. Es idéntico caso que el primer punto, 1º y 2º sub-puntos, del primer apartado.)
- De distinto género musical:
 - Del mismo modo cultural (Las distintas versiones del *Adagio* del *Aranjuez* que realiza el propio Rodrigo; *La Fantasía sobre El Paño* de Falla y la versión (anterior) sobre el mismo tema de Julián Arcas. Este sub-punto es el único que diferencia al primer del segundo apartados y justificaría distinguir *modo cultural*, en música, de *género musical*).
 - De distinto modo cultural (Las versiones populares del mismo *Adagio*, como en el segundo punto del primer apartado).

III. LA MÚSICA PARA GUITARRA DE JOAQUÍN RODRIGO

3.1. Contexto

3.1.1. Antecedentes, entorno y motivación

Este capítulo no pretende ser biográfico en el sentido pleno del término, pero trata de considerar y recabar los datos necesarios para la contextualización histórica, social y estilística del compositor Joaquín Rodrigo, de su producción en el conjunto de la música española y europea de su tiempo y, dentro de ella, de la obra para guitarra, en especial de la principal de ellas, el *Concierto de Aranjuez*, por ser el punto de partida del fenómeno –musical, industrial, social– de sus versiones populares, objeto de estudio central de este trabajo.

Joaquín Rodrigo Vidre (Sagunto 1901 - Madrid 1999) es, desde nuestro punto de vista, el compositor español más representativo de la música compuesta originalmente para la guitarra de tradición culta del siglo XX, siendo determinante en su devenir histórico y situación actual. Esta afirmación de apariencia tan categórica referida al lugar preeminente de Rodrigo en el repertorio guitarrístico moderno, que puede sonar a panegírico gratuito y reiterado, debe entenderse considerando el contexto histórico y social, las circunstancias vitales personales y otros factores. Entre ellos la calidad, cantidad, variedad y personalidad de su obra, tanto en su conjunto como, significativamente, la parte de ella compuesta para guitarra. Por ello analizamos los antecedentes, delimitamos el corpus y descubrimos los consecuentes de esta obra, así como tenemos en cuenta el entorno personal y creativo del compositor, tratando de valorar la influencia que este contexto tuvo en su motivación al componer música para la guitarra de manera tan prolífica y exitosa.

3.1.1.1. Antecedente

El primer hecho a tener en cuenta como antecedente indisociable de la producción guitarrística rodriguera, es el conjunto de la obra y la influencia posterior de Manuel de Falla (1876-1946). Maestro, modelo, ejemplo a seguir y seguido por compositores de su tiempo y posteriores, así como por intérpretes de guitarra que transcriben y adaptan al instrumento algunas piezas características de su música

orquestal. A pesar de lo exiguo de la música original (no transcrita) para guitarra del maestro gaditano, ésta supone un punto de inflexión en el ideario estilístico del repertorio histórico de nuestro instrumento (Marco, 1983: 32; Suárez-Pajares, 1997: 41; Tobalina: 2001: 133). Su única y pequeña pieza (que no llega a cuatro minutos de duración) *Hommage, pour le Tombeau de Debussy* (1920) es la primera obra musical de estética impresionista dedicada a la guitarra, e incluye cita expresa a la pieza *Soirée dans Grénade* (1913) del compositor francés. Aquella obra representa la ruptura definitiva con el Romanticismo y el fin oficial de este estilo en el hacer de los compositores que a partir de este momento aportan repertorio a la guitarra. A pesar de ello es evidente la persistencia temática y formal decimonónica durante buena parte del siglo XX en la música europea en general (Marco, 1981: 18) y en la española en particular. Ello es debido, en parte, y por lo que respecta a nuestro ámbito territorial, temporal e instrumental (la guitarra en España desde las primeras décadas del siglo XX), a la continuidad estilística de los guitarristas compositores discípulos de Tárrega, así como, por otra parte, es evidente la presencia de las formas y el lenguaje románticos en la música ligera y popular occidental hasta el presente, de la que el catálogo de los consecuentes del propio Rodrigo es un claro ejemplo.

No obstante, desde esos principios del siglo XX se produce una nueva relación de la guitarra con su propio repertorio. Según Manuel de Falla, la guitarra se adaptó históricamente a los estilos musicales de todas las épocas, con exquisitos repertorios y grandes intérpretes, excepto a la música del Romanticismo. Una vez superado este período y el eclipse que produjo en la guitarra por su atraso organológico, los compositores no guitarristas empiezan a fijarse de nuevo en este instrumento como válido para dar cierto color a la paleta orquestal. Así, Mahler (*Andante Amoroso*, Sinfonía nº7, 1904) y Debussy (*La soirée dans Grénade*, 1913), descendientes de las escuelas de Viena y París respectivamente, la incluyen o parafrasean en sus obras (Gilardino, en Tobalina, 2004: 21). Así comienza una relación nueva de la guitarra con el repertorio posterior al romántico y con compositores ajenos a su técnica e idiomatismo, que ahora atienden a la guitarra no para uso exclusivo popular, sino como instrumento noble, de enormes posibilidades expresivas. Ésta será la característica fundamental de la música para guitarra del siglo XX en cuanto a su

relación génesis-desarrollo (composición-interpretación): la separación del compositor y el intérprete en dos personas distintas e interdependientes. Esta nueva relación, inaugurada por Manuel de Falla y seguida por otros maestros de su generación, como Federico Moreno Torroba y Joaquín Turina, toma el relevo y aparece de lleno con el grupo de compositores de la Generación del 27, a la que pertenece Joaquín Rodrigo.

“Una de las claves de este periodo de la historia de la guitarra es que en él asistimos a la formación vertiginosa de un nuevo repertorio. La comparación de un programa de concierto de los primeros años de siglo y otro de los años 20 no deja lugar a dudas: el repertorio para guitarra se ensancha de una manera enorme. Por una parte (la más llamativa de este ensanche), compositores no guitarristas comienzan a escribir para guitarra: la guitarra deja de ser un feudo de sus cultores o un instrumento de referencia nacionalista y pasa a formar parte del orgánico de instrumentos susceptibles de composiciones nuevas de cualquier compositor.” (Suárez-Pajares, 1997: 38)

La otra cara del repertorio de la guitarra en el principio del siglo XX, la del guitarrista virtuoso de excelsa técnica y personalidad desbordante, no es nueva en la historia; tiene varios siglos de tradición, pero cuenta con una figura emergente cuya trayectoria e influencia abarcará casi todo el siglo: Andrés Segovia (1893-1987). Para él escribieron compositores de diferentes escuelas, en general del ámbito cultural latino, como Moreno Torroba, Joaquín Turina, Manuel Ponce, Alexandre Tansman, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, y el propio Joaquín Rodrigo, entre otros muchos, sentando las bases del repertorio moderno y contemporáneo de la guitarra.

3.1.1.2. Entorno

En segundo lugar hay que considerar la ubicación estilística de Rodrigo en el panorama de la composición española y europea de su tiempo: pertenece plenamente a la Generación del 27 (o *de la República*) por edad y otras afinidades estéticas e ideológicas, aunque mantenga constantes unas características personales muy definidas en su creación durante varias décadas. En su juventud es discípulo de Francisco Antich y Eduardo López-Chavarri en Valencia y posteriormente de Paul Dukas en París, teniendo siempre como referente y mentor a Manuel de Falla (Iglesias, 1999; Suárez-Pajares, 2001). Es decir, se inicia en la tradición musical valenciana, se perfecciona en la escuela postimpresionista francesa (Iglesias, 1999: 65) y se asienta en el neoclasicismo europeo de su tiempo, en un principio de sesgo ligeramente

vanguardista, teñido posteriormente de los colores y formas nacionalistas y utilizando los recursos temáticos del folclorismo.

“En aquellos años jóvenes tenía las influencias de mi generación. La del impresionismo: Ravel, Debussy, primeras obras de Stravinski, últimas obras de Falla, y en especial su *Retablo de Maese Pedro*... Aunque poco a poco me fui desligando de aquellas influencias impresionistas para ir formando mi propio mundo. [...] Posteriormente los críticos me consideraron miembro de la generación del 27, lo que no me desagradaba [...] Yo siempre he hecho la música que me ha gustado hacer, con más o menos influencias según las épocas y los años. Pero siempre he procurado no seguir demasiado las modas.” (Moyano, 1999: 49)

Desde sus primeros tiempos, sin ser un compositor de vanguardia, está al tanto de las novedades técnicas y estéticas de la creación musical de su época, pero aun siendo técnicamente muy dotado y culturalmente muy formado, llega un momento (con la posguerra y tras el triunfo de su *Concierto de Aranjuez*) en que se estabiliza su producción y parece que no evolucione su lenguaje estilísticamente, derivando hacia un *nacionalismo casticista* (Marco, 1983: 170) o *neocasticismo* (Gallego, 2003: 127; Moyano, 1999: 203). Corriente estilística ésta que, sin renunciar a los presupuestos estéticos neoclásicos imperantes en la música europea de su tiempo –pero opuesta en ciertos aspectos a aquellos–, es recorrida primero por los compositores españoles de la anterior *Generación de los Maestros* (Marco, 1983: 39, 67), como Manuel de Falla o Conrado del Campo, alcanzando a la Generación del 27 –cuyo mejor ejemplo en este sentido quizá es el propio Rodrigo–. Este neocasticismo –más un historicismo estético que un nacionalismo de motivación política como fue el practicado el siglo anterior por los músicos europeos periféricos–, aunque inserto en este ámbito estilístico, está situado ideológicamente entre el idealismo romántico y el pragmatismo político estilísticamente regresivo de la posguerra española en el que, según Tomás Marco, “las referencias son a la edad castiza literaria por excelencia, la de un siglo XVIII visto a través de una mezcla de aristocracia y majo, tauromaquia y saraos, guitarra y ambiente de tapiz goyesco interpretado a lo tonadillesco” (Marco, 1983: 170).

Este hecho también se aprecia en la mayoría de los demás compositores españoles de su generación. Tomás Marco (1983, 2002) habla incluso de un cierto estancamiento generalizado en los compositores de la Generación del 27, producido

por el aislamiento español de la época autárquica, con respecto a la creación europea de su tiempo (Segunda Escuela de Viena, Escuela de Darmstadt, Stravinski, etc.) y las vanguardias norteamericanas (Ives, Cage, Feldman). Se produce así una generación en principio brillantísima, la del 27, si no totalmente perdida tras la Guerra Civil española, al menos en gran parte truncada y disminuida, y que no aporta tanto como se esperaba de sus brillantes comienzos al lenguaje musical ni a la creación artística universal de mediados de siglo, que debería haber sido su época de apogeo vital y creativo.

En tercer lugar, y aún referidos a su entorno creativo y vital, destacamos tres hechos característicos de la música de Joaquín Rodrigo; dos de carácter cultural y comunicacional, y un tercero de naturaleza económica: 1) la difusión internacional de una parte de su música para guitarra; también debido en parte a la longevidad y consecuente dilatación temporal de su vida creativa, muy superior a la de cualquier otro compositor español de su generación; esta obra está presente en los repertorios de varias generaciones de intérpretes y solistas instrumentales de diversos ámbitos geográficos y estilísticos. 2) La influencia posterior de esta música (o quizá el eco de su éxito a lo largo de la segunda mitad del siglo XX), a veces soterrada y a veces más notoria, en la composición española y latinoamericana para guitarra, influencia que se deja sentir en otros géneros y estilos musicales en apariencia muy alejados del originario, como el *jazz* y la canción ligera. 3) La productividad económica que tuvo para el autor una parte muy concreta de ella, precisamente la que nos va a ocupar, como un hecho sin precedentes en la música española de tradición culta de los tiempos modernos, sólo superada por ciertos productos de la música popular moderna.

3.1.1.3. La guitarra concertante antecedente y coetánea

El origen del fenómeno que estudiamos se encuentra en este género musical que enfrenta a un instrumento solista con una orquesta. Posiblemente la guitarra española como instrumento culto y de concierto no sería hoy tan reconocida en los ambientes de la música clásica y sinfónica internacional si Rodrigo no hubiera compuesto unas cuantas obras –alguna de ellas hoy paradigmática– capitales en el

género concertante. Si bien es evidente que no inventa el concierto para guitarra solista en la orquesta, ya centenario en su tiempo, tiene tal éxito con su ópera prima en este género que lo vuelve a poner de moda entre los diversos y sucesivos compositores amantes de la guitarra (algunos lo son precisamente a partir de este hecho), desde sus coetáneos y algunos mayores que ya habían escrito y publicado música para guitarra sola en la primera mitad del siglo XX, como los ya nombrados Moreno Torroba, Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco y otros posteriores, sin solución de continuidad hasta la actualidad, en que se cuentan por decenas los conciertos escritos desde mediados del siglo pasado.

Aunque el origen de los conciertos para instrumento de cuerda pulsada solista y orquesta es barroco, la historia orquestal de la guitarra como tal tiene una primera floración en la primera mitad del siglo XIX con los conciertos de los compositores concertistas clásico-románticos Ferdinando Carulli (1770-1841) y Mauro Giuliani (1781-1829). Tras ellos habría de pasar casi un siglo hasta que, por un lado, las nuevas posiciones estéticas neoclásicas del primer tercio del siglo XX recuperasen esta forma musical después de la superación de las rupturas tonales y formales postrománticas finiseculares y, por otro lado, la evolución organológica propia de la guitarra en su adaptación a las nuevas estéticas y las nuevas tecnologías de amplificación sonora permitiesen a los intérpretes confrontar su exiguo sonido con el de las cada vez mayores masas orquestales modernas. Así, hay que esperar más de treinta años para encontrar una obra como el *Concierto* del mexicano Rafael Adame (1933), primer concierto para guitarra (de siete cuerdas) y orquesta documentado en el siglo XX (López Palacios, 1999: 70) más algún otro precedente de carácter testimonial. La principal diferencia entre aquellos pioneros clásico-románticos italianos y los guitarristas modernos del siglo XX, es que aquéllos eran compositores de la obra que ellos mismos interpretaban, mientras éstos, bajo la influencia de la escuela de Tárrega, se convirtieron en especialistas centrados casi exclusivamente en la interpretación de obras cada vez más exigentes en sus dificultades técnicas. Necesidad surgida de la nueva moda de recurrir a su vez a otro especialista: el compositor no intérprete, pero capaz de escribir música con propiedad para la cada vez mayor cantidad y variedad de instrumentos orquestales o solistas y la consecuente complejidad de las

combinaciones tímbricas e idiomáticas posibles. Todo ello hace cada vez más necesario un tercero, un intermediario, no ya entre compositor e intérprete –a menos que no lo sea también el propio compositor–, sino entre partitura, solista y orquesta, considerado hoy imprescindible: el director de orquesta. Tres especies de músicos complementarias, casi simbióticas, que continúan vigentes cien años después, cuyos paradigmas en el ámbito que tratamos serían el guitarrista Andrés Segovia y precisamente el compositor Joaquín Rodrigo (Tobalina, 2001: 133), además de la larga serie de directores estrella que han brillado a lo largo del siglo XX. De esta simbiosis nació el *Concierto de Aranjuez* en 1939 a petición del guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896 -1981).

Por ello podemos considerar a Rodrigo, con el apoyo de un amplio elenco de guitarristas durante su larga vida, si no el primero, sí el mayor impulsor y responsable del gran auge de los conciertos solistas para la guitarra en la orquesta moderna. Este fenómeno, que se venía fraguando ininterrumpidamente desde los primeros años del siglo XIX para los demás instrumentos solistas orquestales, debido al ambiente general de la música europea del momento, se da definitiva y precisamente para el nuestro a raíz del exitoso estreno del *Concierto de Aranjuez* a finales de 1940. Si Manuel de Falla con su *Homenaje a Debussy* cambia la estética y los procedimientos compositivos en el repertorio guitarrístico, Rodrigo con su *Concierto de Aranjuez*, cambia la práctica compositiva en lo formal y la interpretativa en lo técnico. La primera obra es el punto de partida; la segunda, el momento de eclosión de la nueva práctica. Ésta representa un reto en lo cualitativo por lo desmesurado del esfuerzo técnico y memorístico exigido a partir de ahora al guitarrista, que ya no es el compositor de la obra que interpreta y se iguala con ella a los demás solistas.

A partir de esa fecha todo compositor con cierto afán de gloria escribe al menos un concierto para guitarra, y todo guitarrista que se precie y quiera triunfar aborda el estudio y la interpretación pública como solista de un concierto con orquesta sinfónica. En este sentido, el éxito de la música guitarrística del maestro levantino (especialmente del mencionado *Concierto de Aranjuez*) se asemeja –y quizás se adelanta en el tiempo– al fenómeno social de la inserción de las músicas populares más comerciales en el ámbito cultural de lo masivo y su continua aparición en los

medios de comunicación, difusión y reproducción. Este hecho es el que más llama la atención sobre esta música –junto con la dimensión cuantitativa– si la comparamos con la de otros compositores, tanto de su generación como posteriores, que no alcanzan proporcionalmente, ni muchísimo menos, el reconocimiento de los intérpretes ni el prestigio social de Joaquín Rodrigo y la difusión mediática que tuvo y sigue teniendo esta parte de su obra.

En consecuencia, como en sucesivas remesas a lo largo de los años centrales del siglo XX –los de mayor actividad de los creadores nacidos alrededor de 1900–, siguieron apareciendo obras para guitarra y orquesta de compositores españoles, como Manuel Palau (*Concierto levantino*, 1947), Fernando Remacha (*Concierto para guitarra y orquesta*, 1955), Salvador Bacarisse (*Concertino en La menor*, 1957), Rodolfo y Ernesto Halffter (*Concierto para guitarra y orquesta*, 1969), Francisco Madina (*Concierto vasco* para cuatro guitarras y orquesta), o el propio Rodrigo (*Fantasía para un Gentilhombre*, 1954). Lo que da una idea de la hondura intelectual y la calidad artística de los músicos de aquella generación, capaces de atender las solicitudes de los intérpretes de un instrumento tenido hasta entonces por exclusivamente popular y fiestero; pero también de la curiosidad por la música de su propio tiempo de algunos intérpretes, como Regino Sainz de la Maza, en cierto sentido condenado –igual que los demás guitarristas de casi todo el siglo XX– a vivir a la sombra de la gigantesca figura de Andrés Segovia.

3.1.1.4. Motivación creativa, compositores, guitarristas

El éxito que obtuvo el maestro saguntino a partir del estreno del *Concierto de Aranjuez*, se fue acrecentando de forma paulatina. Pero hay que tener en cuenta, en primer lugar, que en 1940 ya no es un compositor novel, pues aunque aún joven, para entonces tiene casi cuarenta años y lleva casi dos décadas componiendo (desde 1922: primeras piezas para coro, violín, piano, voz y orquesta). Y en segundo lugar que, aunque a nosotros nos interese especialmente su obra para guitarra, instrumento para el que ya había escrito al menos tres obras, debemos reseñar que su producción general abarca unas ciento setenta obras de casi todo tipo en un buen número de variadas combinaciones instrumentales y vocales, música de cámara y composiciones

orquestales, así como para sus dos instrumentos preferidos, siendo especialmente abundante su producción para piano solo o acompañando al canto –algo lógico al ser pianistas él y su esposa–, y la música para guitarra, sola o como solista en la orquesta.

Esta dedicación extensa e intensa a la composición para el castizo instrumento español tiene su origen, a nuestro entender, en dos aspectos de su actividad creativa: uno de carácter personal o individual y otro generacional o contextual, de carácter estético-estilístico.

El primero tiene que ver con su personalidad individual afecta a su sociabilidad y capacidad de relación personal con artistas y personalidades de distintos ámbitos ideológicos y ambientes creativos y, específicamente en este caso, con los grandes guitarristas de la época, como Miguel Llobet (1878-1938), patriarca mundial de la guitarra española desde la muerte de Tárrega en 1909; Emilio Pujol (1886-1980), con quien Rodrigo coincidió en sus años de París (1927-1933), editor de su primera obra guitarrística y de quien quizás recibiera las primeras observaciones sobre el idiomatismo de la escritura para nuestro instrumento; y especialmente Regino Sainz de la Maza (1896-1981), a quien cabe el honor de la dedicatoria (1939), estreno (1940) y primera grabación (1948) del famoso *Concierto de Aranjuez*. Regino quizá fuera el más afín a Rodrigo por similitud de edad y coincidencias vitales, ideológicas y musicales, de manera que podría ser considerado el guitarrista “oficial” del Grupo de Madrid de la Generación del 27, tanto la poética como, por homologación, la musical (Marco 1983: 128), ya que son afectos a su ética y estética, y asiduos a sus tertulias, tanto escritores como músicos, pero también filósofos, pintores, cineastas, actrices, e incluso toreros. Regino estuvo a su vez relacionado personalmente con artistas como Federico García Lorca –que le dedicó algunos poemas (*Seis caprichos*, *Adivinanza de la guitarra*) en el *Poema del Cante Jondo*– y Salvador Dalí.

El mismo Regino Sainz de la Maza, al igual que otros jóvenes guitarristas de aquellos años veinte y treinta, solicita con asiduidad de los compositores coetáneos –no sólo de Rodrigo– obras nuevas que ensanchen y modernicen el repertorio de la guitarra y vayan introduciendo definitivamente a nuestro instrumento –“la chica del pueblo”– en la casa burguesa de la música clásica donde “el señor” es el piano y “la

familia” es la orquesta sinfónica. Asimismo Rodrigo, que en tantos aspectos pertenece a ese Grupo de Madrid, mantuvo un sistema de relaciones simbióticas durante todo el siglo XX con lo más granado de las sucesivas generaciones de guitarristas que, tras la de los discípulos de Tárrega, fueron surgiendo, a los cuales nunca cesó de dedicarles nuevas obras que, a su vez, ellos le iban proponiendo. De este sistema de relaciones personales entre guitarristas –no sólo de Regino Sainz de la Maza– y compositores nacieron, entre un numeroso corpus aún no estudiado al completo, obras de un nivel artístico excelente, como la *Sonata* para guitarra (1933) de Antonio José Martínez Palacios y el *Concierto de Aranjuez*. Son dos ejemplos de obras de suerte dispar en la creación musical para guitarra: mientras la primera tuvo que esperar más de sesenta años para ser estrenada en su forma completa –entre otros por motivos políticos–, la segunda es paradigma del éxito inmediato, desde su estreno al año siguiente al de su composición, paulatino, pues siguió creciendo durante las décadas siguientes, y permanente, pues hasta el día de hoy no se conoce composición para guitarra de suerte similar.

La motivación estética o estilística en la querencia de Rodrigo hacia la guitarra viene dada por el contexto histórico y cultural en que se desarrolla su primera época como artista creador. Tiene su antecedente, primero, como ya hemos apuntado al hablar del entorno del autor, en la exigua pero capital aportación de su mentor, Manuel de Falla: *Hommage, pour le Tombeau de Debussy* (1920), y en el novedoso, cultivado y magistral tratamiento que el maestro gaditano da a nuestro instrumento en dicha obra, con la que se da por terminada la persistencia romántica y empieza la época moderna de la música española y con ella un nuevo período más prometedor para la guitarra culta. Más adaptada por sus características acústicas a la liviandad de la música impresionista y mucho más al modernismo neoclasicista del momento, para ella escriben a partir de ahora los compositores más cualificados sin las reticencias de los precedentes (Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina, Manuel Ponce), y no sólo los españoles de la Generación del 27 –citados más arriba–, como sucedió para Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia o posteriormente para Narciso Yepes (1927-1997); también lo hicieron en la segunda mitad de siglo los compositores europeos y americanos para los nuevos solistas filohispánicos del ámbito anglosajón (Julian

Bream, John Williams). Esta pequeña pero densa obra de Falla tendrá una influencia importante no sólo en la determinación de Rodrigo a escribir para el instrumento, sino en el evidente trasvase de ideas y elementos técnico-idiomáticos y compositivos a otras obras clave de su producción posterior, como el propio *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* (1940) o *Invocación y Danza* (1961). En segundo lugar, en la atención del propio Claude Debussy a la peculiaridad tímbrica del instrumento español, en palabras del propio Rodrigo sobre la gestación del *Aranjuez*:

“Contestando Debussy a una pregunta, había escrito: «La guitarra es un clavecín expresivo»; creo que esto es lo mejor que se ha dicho acerca de nuestro instrumento. Esta frase fue el punto de arranque y la promesa que podría conseguirse del *Concierto* tan deseado por Regino.” (Iglesias, 1999: 180)

En este aspecto “clavecinístico” (tímbrico e idiomático) de la guitarra –que pertenece a su vertiente histórica culta por hacer referencia a su capacidad de ser punteada y polifónica frente al rasgueo popular–, seguiría ahondando Rodrigo durante décadas, evidentemente influido, hasta podríamos decir “impresionado”, por el lapidario aserto del maestro francés, no improvisado, sino producto de una experiencia musical consciente, sobre la que ha reflexionado profundamente, quizás para tomarla como punto de partida o elemento interesante en posteriores creaciones.

Otro indicador de motivación estética en la creación guitarrística rodriguera proviene de un fenómeno muy antiguo conocido por Rodrigo, pues su rastro aparece en las *coplas* o conjuntos de instrumentos pulsados (laúdes, vihuelas) desde la Edad Media y el Renacimiento, y especialmente en el color tímbrico que la guitarra española aporta con sus rasgueos, golpes y fondo armónico a los conjuntos barrocos. Consiste en que nuestro instrumento tiene la cualidad sonora y la imagen perfecta del icono –sonoro, visual e ideológico– más acorde con la estética de aquel casticismo nacionalista nacido en el entorno de la Generación del 27, más tarde desarrollado conscientemente por los compositores (y otros artistas) tras la Guerra Civil, al albur de las nuevas condiciones políticas y sociales en España. En este sentido, hasta la

actualidad se sigue hablando del “sonido español”²⁰ de la guitarra en los ambientes de concertistas y constructores de guitarras, especialmente entre los extranjeros atraídos por el componente exótico.

Y por último, a la vista del título de su primera obra compuesta para guitarra, *Zarabanda lejana*, de carácter historicista como otras posteriores, hay que tener en cuenta que Rodrigo, como su esposa y colaboradora Victoria Kamhi, no es sólo un músico creador de técnica fluida y con oficio, sino persona de sólida formación humanística que conoce la historia de la cultura, la literatura, la poesía y el arte de los primeros siglos de la Edad Moderna, aquellos en los que se desarrolla prodigiosamente la guitarra cortesana llamada *vihuela* y posteriormente llamada *guitarra española*, cuyo repertorio y circunstancias demuestra conocer muy bien, y de hecho emplea como fuente de inspiración en una gran parte de su obra creativa –no sólo la guitarrística– y como temática para sus conferencias y disertaciones como profesor universitario y académico.

3.1.2. Características y fuentes de inspiración

Las obras compuestas por el maestro Rodrigo en las que interviene la guitarra de alguna manera son cuarenta. Escritas a lo largo de un período de unos sesenta años, desde *Zarabanda lejana* (1926) hasta *Dos pequeñas fantasías* (1987), lo cual supone un corpus formidable y sin parangón –considerando tanto la cantidad como la calidad artística, la originalidad estética y la continuidad en los programas de conciertos– entre el legado de música para guitarra de los muchos compositores no guitarristas acreditados desde que se inició esta práctica a principios del siglo XX.

Sus características más destacadas son: 1) la dificultad técnica; 2) la cantidad inabarcable; 3) la necesidad de adaptación al idiomatismo del instrumento y capacidades de las manos del instrumentista; 4) sus fuentes de inspiración en lo literario y en la tradición musical, culta y popular.

²⁰ El concepto es del constructor de guitarras José Luis Romanillos, en conferencia pronunciada en el marco del Festival de la Guitarra de Córdoba, 2007.

La primera y principal característica que nota todo intérprete que aborda su estudio es su dificultad de ejecución y la exigencia de una técnica instrumental más que avanzada, prodigiosa, una capacidad físico-instrumental entrenada, así como una gran resistencia física para su estudio y ejecución, tanto corporal en general como especialmente manual y digital. A pesar de su atractivo y belleza melódica no es música apta para ser ejecutada por principiantes o aficionados. De hecho, teniendo en cuenta que toda la obra guitarrística rodriguera ha sido grabada, lo ha sido por un elenco de guitarristas de, al menos, tres generaciones diferentes; ningún guitarrista profesional ha sido ni es capaz de tocar toda su obra en un momento dado de su carrera y aún menos en un único concierto o ciclo de conciertos de una temporada.

Rodrigo exige al intérprete de guitarra una mano izquierda gigante en algunas obras, resistente, precisa y rapidísima, y una mano derecha a la altura, en sincronización con la izquierda, con velocidad, fuerza de pulsación y capacidades expresivas; porque se le pide a ambas manos ejecutar todos los recursos técnicos conocidos en su tiempo, lo cual es bueno para el desarrollo de la técnica y la exigencia del reto de la excelencia para los artistas, pero peligroso para la salud física si el estudio no se aborda con la suficiente precaución y racionalidad. Por ello, muchas de las obras resultantes necesitan la adaptación a la mano de algunos pasajes: disposición de acordes intocables, notas fuera de diapasón, sonidos largos imposibles de mantener por la disposición polifónica de los acordes a que pertenecen o por la falta de sonoridad real de las cuerdas, insuficiencia de sonoridad del instrumento frente a la orquesta en obras concertantes, etc. De ahí la constante colaboración del maestro con guitarristas a lo largo de su vida creativa, por mor de lograr obras con esa condición de interpretables. Su resultado en algunos casos es, en primer lugar, la existencia de diferentes versiones y ediciones de la misma obra con cambios notables en la escritura de algunos pasajes en cuanto a la disposición de los acordes y las distintas voces de la polifonía (*Invocación y Danza*); en segundo lugar, la necesidad de facilitar alguna obra muy célebre (*Adagio del Concierto de Aranjuez* adaptado con posterioridad como *Aranjuez ma Pensee*) en principio por motivos técnicos aunque también y sobre todo para facilitar su comercialización; y en tercer lugar, la realización de varias

transcripciones de obras originales para otros instrumentos a la guitarra y viceversa (versión para arpa del *Concierto de Aranjuez*).

Estas características son debidas al lógico desconocimiento en profundidad de algunos aspectos del idiomatismo y características físicas del instrumento, hecho común a la mayoría de compositores de formación pianística o sinfónica que han escrito para la guitarra a lo largo del siglo XX.

La característica más notable desde el punto de vista estético –común a toda su obra, no sólo a su música para guitarra– es la constante inspiración del maestro en temas extra musicales, como la poesía, especialmente la del Siglo de Oro, la literatura costumbrista y el ambiente de lo majó y lo castizo de finales del siglo XVIII y principios del XIX relatados y descritos por las fuentes literarias, ante la falta de esta posibilidad con las artes figurativas (especialmente iconografía y pintura): “Mi obra se sustenta en gran medida en la literatura. Es una fuente de inspiración segura e inagotable, y es la que mejor ayuda para profundizar en las raíces populares.” (Moyano, 1999: 161).

Pero esa inspiración bebe sobre todo en las dos fuentes más caudalosas de la música tradicional española (culto y popular) y del modernismo francés:

- La tradición culta musical y literaria:
 - Los vihuelistas y madrigalistas del Renacimiento, y los guitarristas del siglo XVII español (Gaspar Sanz).
 - Los teclistas barrocos (D. Scarlatti, A. Soler).
 - Los compositores modernos españoles y franceses (Debussy, Dukas, Falla).

De esta tradición surgen obras como *Zarabanda lejana*, *Sonata Giocosa*, *Fantasía para un gentilhombre*, tercer movimiento del *Concierto de Aranjuez*, *Concierto Madrigal*, *Tonadilla*, *Tiento antiguo*, *Aria antigua*, *Líricas castellanas*.

- La tradición popular-folclórica:
 - Castellana. *En los trigales*, *Bajando de la Meseta*, *Ya se van los pastores*, *El Fandango de Tres piezas españolas*, el primer movimiento del *Concierto de Aranjuez*.

- Andaluza. *Entre olivares, Por tierras de Jerez, Junto al Generalife, Elogio de la guitarra, Pequeña sevillana, Concierto Andaluz.*
- Otras:
 - Otros folclores españoles. *A la jota, Por caminos de Santiago.*
 - Canciones infantiles: *Canción del hada rubia, Canción del hada morena.*
 - Villancicos: *Borriquitos a Belén.*
 - Músicas étnicas. *Ecos de Sefarad.*
- El flamenco:

Es la tercera fuente de inspiración de la obra guitarrística rodriguera, derivada de la segunda, no citada explícitamente por los estudiosos de su obra pero sí por él mismo:

”Me encanta el flamenco. El bueno, se entiende. Prefiero lo jondo; cuanto más antiguo, mejor. El martinete, la debla... Pero también me agrada escuchar el flamenco del Sur, el de Cádiz y Sevilla. [...] Naturalmente que el flamenco está presente en mi obra... Ahí está el *Concierto de Aranjuez*. Ahí hay mucho flamenco; pero ¡jojo! Yo no he quitado ni una nota a nadie. Todo es mío...” (Iglesias, 1999: 55)

Aunque no mayoritaria en su obra para guitarra ni en su obra en general, como puede aparentar a simple vista, esta tercera fuente de alimentación de su vena creativa podría ser incluida en cualquiera de las dos anteriores –culto o popular– pero por mor de ser rigurosos situamos aparte. Y aunque parece abogar por “lo jondo” es evidente que en su obra está el flamenco –toque y cante jondo– pero también las músicas folclóricas y populares aflamencadas como las sevillanas. Aunque participa y se nutre –entre otras fuentes– de elementos formales intrínsecos y extrínsecos de los folclores españoles (especialmente del andaluz) y americanos (especialmente del caribeño), el flamenco no es propiamente folclore sino arte (E. Rioja, entrevista personal, en anexo), y de ser incluido en la tradición de la música culta española, de la que también toma elementos técnicos guitarrísticos y vocales, puede ser motivo de inconformidad por críticos de uno u otro signo: tanto clásicos, más por prejuicios sociales que por motivos musicales, como flamencos, por un exclusivismo purista injustificado por su propia naturaleza de arte en evolución permanente. Lo cierto es

que no se puede dejar de hacer notar el evidente gusto de Rodrigo –como de tantos otros compositores cultos– por esta música tan peculiar (Moyano, 1999: 185), extraña y familiar al mismo tiempo. Así como su influencia y motivo de inspiración directa o indirectamente –a través de otras músicas consideradas *clásicas* y a su vez basadas en palos o aires flamencos– en obras esenciales, como el mismo *Concierto de Aranjuez* (especialmente en el primer movimiento y las *cadenzas* del segundo), el *Concierto Andaluz*, *Invocación y Danza* y otras.

Esta clasificación de obras esbozada según sus fuentes de inspiración debe entenderse como meramente orientativa y ejemplificación de carácter didáctico, no definitoria como musicológicamente definitiva, sino básicamente contextualizadora e informativa de la diversidad de su origen cultural pero de la unidad de su destino: música para guitarra. Los títulos de obras son una ejemplificación no exhaustiva, pues bastantes obras participan de las características de varios de los apartados anteriores y son difíciles de clasificar en uno solo de una manera taxativa por la variedad notable de sus componentes. Por ejemplo, las *Tres piezas españolas* tienen algo de folclore castellano y bastante de scarlattismo; como en *Elogio de la guitarra* cada uno de sus tres movimientos parece provenir de una época y un lugar distintos a pesar de la indudable coherencia y unidad formal de la obra. *Invocación y Danza* tiene mucho de cante, baile y toque jondo, pero a través del prisma del Falla de *El amor brujo*; según su autor: “En *Invocación* es donde encontramos los elementos sugeridos por la música de Falla”, y a través de la propia creación de lo que anteriormente calificamos de *folclore imaginario*: “Luego se precisa la *Danza*, cuyo ritmo, pausado, está tomado de un Polo, sin que en esta danza haya elemento popular ninguno” (Moyano, 1999: 203). Cada uno de los movimientos del mismo *Concierto de Aranjuez* parece tener una matriz músico-cultural distinta, como veremos. Las obras mayores son las más difíciles de encajar, pues cada movimiento o pieza de una forma sonata o suite, junto a su estructuración neoclásica o neobarroca, según el caso, esconde materiales morfosintácticos de aspecto u origen folclórico o popular. En este sentido, los aires de fandangos, fandanguillos, jotas y seguidillas son rítmicamente una cosa (popular) y armónicamente otra (cult), pasada por el tamiz tímbrico y expresivo de la escuela impresionista parisina de los Debussy, Ravel, Dukas y, cómo no, todas pensadas para la

guitarra, nacidas o transformadas por la propia creatividad y el ingenio del maestro Rodrigo.

3.2. Obra para guitarra

La catalogación y numeración exacta de la obra guitarrística de Rodrigo plantea en primer lugar la dificultad de considerar las piezas pertenecientes a alguna de las siguientes cuatro categorías según formato y ontogénesis instrumental:

- Obras originales para guitarra sola.
- Obras originales para guitarra concertante.
- Obras originales para guitarra a dúo, acompañando a la voz o en pequeña agrupación de cámara.
- Transcripciones o adaptaciones de obras originales para otro instrumento, generalmente el piano o la orquesta, realizadas por el autor o por guitarristas autorizados en vida del autor, para guitarra en cualquiera de los tres formatos anteriores.

Las fechas de composición, transcripción para guitarra, publicación y estreno de todas las obras no siempre están claras ni coinciden entre sus biógrafos y estudiosos (Vayá, Wade, Gallego, Suárez-Pajares, Kamhi y otros). A esto hay que añadir la confusión a que puede dar lugar el hecho de publicar juntas en un mismo cuaderno, como díptico o tríptico, obras compuestas o estrenadas por separado; el descubrimiento tardío y póstumo (2006) de alguna de ellas (*Toccata*, 1933); y las continuas adaptaciones para guitarra de obras originales para otros instrumentos, autorizadas o realizadas por el autor hasta los últimos años. Todo esto hace que el número de obras no haya quedado fijado hasta la última de estas adaptaciones, ya en 1998. Antonio Gallego (2003) cuenta dos veces algunas obras, como el tríptico *Por los campos de España*, editado como tal en 1994, y anteriormente cada una de las tres piezas que lo componen, por separado: *En los trigales* (1938), *Bajando de la meseta* (1954) y *Entre olivares* (1956), que consideramos tres obras distintas tanto por la historia de su composición, dedicatorias a diferentes intérpretes, edición y estrenos

independientes, como por su interpretación habitual como piezas sueltas. Victoria Kamhi (1993) hace lo mismo, aunque sólo cuenta por separado la segunda pieza del tríptico e incluye entre las obras para guitarra algunos arreglos no incluidos en otros catálogos. También *Dos pequeñas fantasías* (1987) puede ser considerada una o dos obras, según se considere la composición por separado, la publicación conjunta o el estreno, aunque todo ello fuese el mismo año. Asimismo las adaptaciones del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, tanto para guitarra sola como para canto y guitarra, las consideramos obras distintas del original por sus características formales (estructura y dimensiones) y funcionales tan distintas a aquél y entre ellas.

Según nuestro criterio, el catálogo completo consta de 40 obras y es el siguiente, listado por orden cronológico de composición (o de adaptación o publicación, en su caso) para guitarra:

- Originales para guitarra sola:
 1. *Zarabanda lejana* (1926)
 2. *Toccata* (1933)
 3. *En los trigales* (1938)
 4. *Tiento Antiguo* (1942)
 5. *Bajando de la meseta* (1954)
 6. *Tres piezas españolas* (1954)
 7. *Entre olivares* (1956)
 8. *Junto al Generalife* (1957)
 9. *Sonata Giocosa* (1959)
 10. *En tierras de Jerez* (1960)
 11. *Invocación y danza* (1961)
 12. *Tres pequeñas piezas* (1963)
 13. *Sonata a la española* (1969)
 14. *Elogio de la guitarra* (1971)
 15. *Pájaros de primavera* (1972)
 16. *Dos preludios* (1977)
 17. *Tríptico (Preludio, Nocturno, Scherzino)* (1978)

18. *Un tiempo fue Itálica famosa* (1981)

19. *Dos pequeñas fantasías (¡Qué buen caminito! y Ecos de Sefarad)* (1987)

- Obras originales para guitarra y orquesta

1. *Concierto de Aranjuez* (1939)

2. *Fantasía para un Gentilhombre* (1954)

3. *Concierto Madrigal*, para dos guitarras y orquesta (1966)

4. *Concierto Andaluz*, para cuatro guitarras y orquesta (1967)

5. *Concierto para una fiesta* (1983)

- Obras originales de cámara

1. *Folías canarias* (1958) Para voz y guitarra

2. *Tonadilla* (1960), para dos guitarras

3. *Líricas castellanas* (1980) para soprano, flauta de pico, corneto de madera y vihuela (versión historicista); o flauta, oboe y guitarra (versión moderna)

4. *Serenata al alba del día* (1982), para flauta o violín y guitarra

- Adaptaciones y arreglos de obras originales para otros instrumentos

1. *Tres canciones españolas (En Jerez de la Frontera, Adela, De ronda)*. Arreglo del autor para voz y guitarra (1951)

2. *Tres villancicos*. Arreglo del autor para voz y guitarra (1952)

3. *Romance de Durandarte* (1955), adaptación para dúo a solo, del original para voz y guitarra del número 7 del ballet *Pavana Real*.

4. *Fandango del ventorrillo* (1938, 1948), arreglos para dos guitarras de Emilio Pujol (1965) y Pepe Romero (1993)

5. *Coplas del pastor enamorado* (1935), arreglo para voz y guitarra (1966)

6. *Aria Antigua*, original escrita para flauta y piano (1960), arreglo para flauta y guitarra (1982)

7. *Aranjuez, ma pensé*. Arreglo del autor para canto y guitarra (1988)

8. *Aranjuez, ma pensé*. Arreglo del autor para guitarra sola (1988)

9. *Rincones de España*, arreglo para guitarra y orquesta de Ángel Romero (1990)

10. *Sones en La Giralda*, arreglo para guitarra y orquesta de Pepe Romero (1993)
11. *Pastoral*, guitarra sola, arreglo de Pepe Romero (1993)
12. *El álbum de Cecilia* (1948), guitarra sola, arreglo de Pepe Romero (1998)

En cuanto a la periodización de la obra guitarrística en el contexto de la obra compositiva general de Rodrigo, lo hacemos con un criterio independiente de aquélla con respecto a ésta, y de lo establecido por sus biógrafos y otros analistas, que atienden a la obra general y a datos biográficos no exclusivamente musicales. Nuestro criterio atiende fundamentalmente a la filogénesis musical de las obras entre sí y en relación con los intérpretes concretos para los que han sido compuestas, que tienen una primacía o predilección del compositor hacia ellos en un momento dado y que marcan una época correspondiente en su periplo creativo y vital en relación a nuestro instrumento. Por ello dividimos la creación guitarrística rodriguera en tres períodos, determinados por la presencia prominente de un guitarrista (más claramente en el primero y el tercero) y por un conjunto de características morfológicas (rítmicas, armónicas, melódicas) y sintácticas (texturales y formales) comunes a la mayoría de las obras en cada una de estas épocas.

La primera (1926-1942) es la de relación con los guitarristas de la Generación del 27, principalmente Regino Sainz de la Maza, pero también con los intergeneracionales como Miguel Llobet y Emilio Pujol. En esta época la composición es amable con la melodía y la armonía, prevaleciendo la inspiración folclórica e histórica. La segunda época (1954-1967) es de relación con guitarristas internacionales, pero dominada en principio por Andrés Segovia y con la presencia constante y también prominente de Narciso Yepes, aunque también dedica algunas obras a guitarristas europeos (Sigfried Behrend, Ida Presti, Alexandre La Goya) y americanos (López Ramos, Alirio Díaz, Ernesto Bitetti). La armonía se vuelve más disonante y la tímbrica más áspera, así como la dificultad técnica de ejecución en general aumenta; es la época de las grandes obras de inspiración histórica y el encuentro entre la forma clásica y la melodía popular. La tercera época (1968-1987) está caracterizada por su relación preferente con el cuarteto Los Romero, y por las transcripciones de algunas de sus propias obras más antiguas, aunque sigue

atendiendo a otros guitarristas nacionales y extranjeros. Se conjugan las características musicales de las dos épocas anteriores al ser como una recapitulación con la reinención ocasional de obras pensadas años antes y adaptadas al momento de los años setenta y ochenta.

Las fechas entre estos períodos creativos deben entenderse con flexibilidad: se puede observar que entre el fin del primero y el comienzo del segundo transcurren doce años (1942-1954) sin creación de obra guitarrística alguna. También hay períodos creativos que se superponen, en especial entre el segundo y el tercero, en que es más difusa la delimitación, pues hay obras cuyas características o circunstancias pueden ser de ambos, como es el caso de los conciertos *Madrigal* y *Andaluz*. La fecha señalada como final (1987) se entiende la de composición de sus últimas obras originales para guitarra, aunque seguirá varios años más en activo dedicado a las transcripciones con la colaboración especial de Pepe Romero.

3.2.1. Primera época: Consonancias

En un período de dieciséis años (1926-1942) compone apenas cinco obras para guitarra, pero entre ellas está la más famosa e interpretada de todos los tiempos. Todas estrenadas por Regino Sainz de la Maza, guitarrista que, sin dominar plenamente el panorama en esta época de plenitud de Miguel Llobet y ascenso imparable de Andrés Segovia, goza del favor y la predilección de Rodrigo, quizá más por su condición de castellano y por ello más cercano a la temática rodriguera de inspiración literaria e historicista que por motivos puramente técnicos.

Su primera obra para guitarra sola es *Zarabanda lejana* (1926), dedicada “a la vihuela de Luis Milán”, cuyas danzas podría conocer a través de las transcripciones de Emilio Pujol –quien le anima a seguir escribiendo para nuestro instrumento–. Estrenada en 1927 por Regino Sainz de la Maza (Gallego, 2003: 51), posteriormente adaptada para orquesta y también para piano, de cuyo idiomatismo instrumental es deudora, lo que dificulta su ejecución a la guitarra y la consiguiente popularización entre los guitarristas. En realidad consigue una obra de aspecto a medio camino entre lo historicista y lo popular.

Le sigue *Toccata* (1933), obra más cuidada en su elaboración idiomática. Al parecer, recientemente descubierta (2006) por el investigador L. Neri de Caso en los archivos personales de Regino Sainz de la Maza, razón por la que no aparece en ningún catálogo ni biografía anteriores a esta fecha y con respecto a la que mantenemos las debidas reservas, pues nos suena demasiado “moderna”, quizá debido a la interpretación ofrecida al ser estrenada por Marcin Dylla el 1 de junio de 2006 (guitarra.artepulsado.com y web oficial de J. Rodrigo, 2008).

También de la primera época es la pieza *En los trigales* (1938), una de las más populares e idiomáticas obras de Rodrigo para guitarra sola, cuyo tema, basado en el folclore leonés, desprende aromas campesinos desde su ritmo de danza y ligerezas de postimpresionismo francés por su armonía escueta y su variedad tímbrica y dinámica. Y el famoso *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, de resonancias flamencas y andaluzas, compuesto en 1939 y estrenado en noviembre de 1940 también por Regino Sainz de la Maza. A pesar de su diferente duración y estructura, en ambas obras el maestro consigue una madurez idiomática en la composición guitarrística apoyado en un folclore imaginario pero de origen bien localizado; es asombroso el conocimiento que demuestra de nuestro instrumento teniendo en cuenta que son sólo la tercera y cuarta obras de su repertorio guitarrístico por orden cronológico de composición. Con ellas da de lleno en el corazón del repertorio guitarrístico del siglo XX y cambia el devenir de la historia de la guitarra en España y por lo tanto en el mundo: si sólo hubiera compuesto estas dos obras, ya sería uno de los compositores mejor considerados y más interpretados por los guitarristas de todo el mundo.

Ya en su época de plenitud vital y creativa, continuando la búsqueda de inspiración en la música del pasado español con que inició su obra guitarrista dieciséis años antes, compone *Tiento antiguo* (1942), primera obra para guitarra sola tras el éxito del *Concierto de Aranjuez*. Estrenada también por Regino Sainz de la Maza en noviembre de ese mismo año en el teatro Español de Madrid y publicada quince años después, con dedicatoria al guitarrista alemán Sigfried Behrend. Su título y el comentario que de ella hace Victoria Kamhi “Esta pieza evoca la música para vihuela” (Gallego, 2003: 141) no se corresponden exactamente con el aire de estudio de arpeggios y escalas de inspiración flamenca, eso sí, perfectamente idiomatizado para la

técnica de la guitarra moderna. Con esta obra continúa y finaliza el idilio “consonante” de Rodrigo con la guitarra.

3.2.2. Segunda época: Disonancias

La segunda época de la composición de Rodrigo para guitarra comienza con el segundo *Annus Mirabilis* del maestro con la guitarra: 1954 (Wade, 1996: 18). En apenas catorce años (1954-1967) compone doce obras originales para guitarra y realiza o autoriza cinco adaptaciones guitarrísticas de obras originales para otros instrumentos. Esta segunda época comienza y culmina con obras concertantes y se diferencia claramente de la primera en varios aspectos: 1) lleva doce años sin componer (o al menos sin publicar) para guitarra, cosa que evidentemente había hecho con anterioridad; 2) comienza a diversificar sus dedicatorias a numerosos guitarristas que las solicitan, pues ya conocen su obra anterior; 3) se instala definitivamente en un neoclasicismo casticista en búsqueda de la conjunción de la forma sonata con la melodía popular de diversas partes de España, y un neobarroquismo en busca de inspiración temática en el pasado español ahora sí plenamente conseguidos en algunas obras importantes; 4) de ahí que aparezca y se defina claramente el –sui generis– *scarlattismo*: la tímbrica resultante se hace más áspera y dura, por momentos rondando la estridencia tímbrica, en imitación al sonido metálico del clavecín scarlattiano; 5) empieza a utilizar recursos armónicos más atrevidos en cuanto a choque de disonancias artificiales producidas por las características físicas e idiomáticas de la guitarra, llevando al límite el contraste entre melodías tonales y acompañamientos sobre acordes disonantes, procedentes de la antigua técnica de las *campanelas* de los laudistas y guitarristas barrocos, abundando los recursos procedentes de la guitarra popular, como los rasgueos y las escalas rapidísimas.

Compuesta el mismo año, aunque antes que la *Fantasía para un Gentilhombre*, y doce años después de la última pieza para guitarra sola, *Bajando de la Meseta* (1954), dedicada a Nicolás Alfonso, no es una obra central en el repertorio guitarrístico de Rodrigo y es poco interpretada, pero tiene la importancia de ser la primera con las características señaladas de su época de plenitud y precursora, en estos aspectos

estilísticos, de exitosas obras posteriores. Poco después, *Entre olivares* (1956), dedicada a Manuel López Ramos. Ambas son obras de inspiración folclórica campesina; castellana la primera y andaluza la segunda, que formarán posteriormente, junto a *En los trigales*, la trilogía artificial *Por los campos de España*, dedicada en su conjunto al entonces joven Narciso Yepes, como parte de una suite imaginaria que nunca llegó a completarse más que en forma de edición conjunta en 1994, pues no es interpretada habitualmente como tal suite.

En este estilo basado en aires folclóricos compone *Tres piezas españolas* (*Fandango, Pasacaglia y Zapateado*) (1954) y *Fantasía para un gentilhombre* (1954), las dos obras a petición de Andrés Segovia, a quien están dedicadas. En ellas hace una primera profundización en el neobarroquismo apenas insinuado en el carácter del tercer movimiento del *Concierto de Aranjuez*, ya muy evidente en los acordes con choques de segundas disonantes del *Fandango*, producidas combinando sonidos pulsados en cuerdas al aire con otros en cuerdas pisadas, en una re-elaboración de la vieja técnica de las campanelas de los guitarristas barrocos; en el título italianizado del pasacalle (*pasacaglia*), y en los acordes igualmente disonantes y estridentes de la *Fanfare de la caballería de Nápoles* de la *Fantasía para un Gentilhombre*, pero sobre todo en su organización formal como una suite barroca y en la temática sacada –por momentos textualmente– de las antiguas formas de danzas del guitarrista Gaspar Sanz (1640-1710). Con esta *Fantasía para un Gentilhombre* retoma, quince años después, la exitosa fórmula de la guitarra solista en la orquesta y culmina de manera brillante su etapa de apogeo creativo con la guitarra, como cerró la primera y cerrará ésta.

Junto al Generalife (1957), segunda obra dedicada a Sigfried Behrend, es de una inspiración andaluza cuyo estilo podemos calificar como neoalhambrista, y no sólo por su título, ya que su textura es una melodía acompañada resuelta en un trémolo que retrotrae a ejecutante y oyente a la obra paradigmática de Tárrega (*Recuerdos de la Alhambra*). Y neobarroca, específicamente neoscarlattiana, –y por tanto de aire tan español como cualquier otra de sus obras, teniendo en cuenta las fuentes de inspiración popular andaluza del gran teclista napolitano– parece la *Sonata Giocosa* (1959), encargada en principio por Julian Bream (Suárez-Pajares, 2009: 133), finalmente dedicada a Renata Tarragó. Y lo parece tanto por su título italianizante, su

textura y tímbrica donde, citando a Claude Debussy, convierte la guitarra en un auténtico “clavecín expresivo” como por su organización temática y formal, en la que mezcla –siguiendo una ya vieja costumbre personal– la inspiración popular de la Seguidilla en el primer movimiento, con la historicista (por la tradición culta del Aria y el Canario), en los otros dos movimientos que forman la obra y le dan un carácter heterogéneo a sus cualidades temática y formal.

Tonadilla (1959), dedicada a Ida Presti y Alexandre Lagoya, es novedosa por ser la única obra de su catálogo escrita originalmente para dos guitarras; inspirada en el espíritu de aquel género castizo de mediados del siglo XVIII, del que toma su nombre, también tiene la forma sonata y los aires scarlattianos tan del gusto de Rodrigo y recurrentes en esta época.

El tema de inspiración andaluza aparece de nuevo en dos piezas: primero *En tierras de Jerez* (1960), dedicada a Louise Walker y de similar factura y estilo a las de la suite *Por los campos de España*, a la que podría haber pertenecido por sus características formales y título geográfico. Pero la territorialidad se nota de manera especial en una de sus grandes obras: *Invocación y danza* (1961), ya esbozada probablemente desde finales de los años cuarenta (Suárez-Pajares, 2009: 138), reelaborada para ser presentada y ganadora del concurso de composición de Radio France *Coupe de la guitare* de 1961 organizado por Robert Vidal. Dedicada al guitarrista venezolano Alirio Díaz, y estrenada por él, sigue siendo una de las obras más interpretadas y bellas del repertorio rodriguero. En ella el andalucismo se vuelve profundo, como el cante jondo y el toque flamenco que rememora con recursos técnicos como trémolos, rasgueados y arpegios con melodías ligadas de excelsa belleza y extrema dificultad. Es un resumen de los conceptos compositivos del Rodrigo de los años cincuenta, antiguo y sincero homenaje a Manuel de Falla y al amor de éste por el flamenco, de cuyo *Amor brujo* toma elementos temáticos.

Tres pequeñas piezas (1963) (*Ya se van los pastores*, *Por caminos de Santiago* y *Pequeña Sevillana*) son tres ejemplos de folclore casi directo, apenas añadida una armonización –muy atrevida, por cierto– a temas populares de tres regiones españolas distintas.

Sin salirse del contexto de referencias a lo folclórico español y andaluz, *Sonata a la española* (1969), dedicada a Ernesto Bitetti, y *Elogio de la guitarra* (1971), a Angelo Gilardino, son obras de estilo y forma neoclásicos –ambas son sonatas tripartitas– y, sobre todo la segunda, nuevamente de aires scarlattianos, con abundantes disonancias, neobarroquismos técnicos y necesario virtuosismo del intérprete por su mucha dificultad de ejecución.

3.2.3. Tercera época: Cerrar el círculo

Esta época (1968-1987), más que creativa es re-creativa, y comienza unos cuantos años antes con la serie de premios, distinciones y reconocimientos a la carrera y obra del autor. Pero el quid de su inserción en esta última época se encuentra en la necesidad de reescritura o recreación del *Adagio del Concierto de Aranjuez* en versiones ligeras para diversas instrumentaciones desde 1967. Valga en este apartado reseñar la versión para guitarra sola titulada *Aranjuez, ma pensée* (1988).

Doce años después de la *Fantasia para un Gentilhombre*, aparece un nuevo concierto, esta vez para dos guitarras y orquesta: el *Concierto Madrigal* (1966). Dedicado originalmente al dúo Presti-Lagoya, fue estrenado en julio de 1970 en el *Hollywood Bowl* de Los Ángeles (Gallego, 2003: 319) ante veinte mil espectadores por Ángel y Pepe Romero debido a la prematura muerte de Ida Presti (1924-1967). Esta obra debe su nombre a un madrigal renacentista (*Felices ojos míos*) en el que basa algunos elementos temáticos. Antes que el *Concierto Madrigal*, fue estrenado el *Concierto Andaluz* (1967), para cuatro guitarras y orquesta, por encargo de Los Romero, con la sugerencia de llevar ese nombre, estrenado en San Antonio de Texas (EEUU) en noviembre del mismo año de composición, sobre la que su autor comenta que “su carrera ha sido larga y brillante, acompañándole siempre el mayor éxito” (Iglesias, 1999: 176). Con esta obra comienza una estrecha, larga y fructífera colaboración entre compositor y el cuarteto familiar de guitarristas malagueños –en especial de Pepe Romero–, que marca la última época de Rodrigo en su relación con la guitarra.

Con *Pájaros de primavera* (1972), obra de encargo para el *Festival Rodrigo* de Japón, *Dos preludios* (1977), para Celedonio Romero, estrenados por él en Los Ángeles

(1989), y *Tríptico* (1978), para Alexandre Lagoya, estrenado por él un año después, *Un tiempo fue Itálica famosa* (1981), dedicada a Ángel Romero, inspirada en texto poético y encargada por Paco de Lucía (Gallego, 2003: 371), que no sabemos si llegó a tocarla, estrenada por Randy Pile en California (1989). Estamos ante obras de una madurez más que plena de un autor ya octogenario que, dieciséis años después, vuelve a la vieja y exitosa fórmula y aún se permite componer un último concierto para guitarra y orquesta para “cerrar el círculo” de su creación concertante: *Concierto para una fiesta* (1983). Encargo de un magnate norteamericano para la puesta de largo de sus dos hijas, obra alegre dedicada a la juventud y estrenada –una más– por Pepe Romero con la orquesta de cámara de Fort Worth, Texas (EEUU), en audición privada para los mecenas. Según el propio Rodrigo, “Pepe Romero no duda en describirla como la obra más difícil que él haya tocado jamás” (Iglesias, 1999: 192), pero sobre todo “La guitarra estuvo en mi primer y en mi último concierto. Es como si se cerrara el círculo. Vuelvo a Aranjuez, a esas notas que han hecho emocionarse a personas de todos los credos y razas.” (Moyano, 1999: 158).

Y ya cercano a los noventa años compone las últimas piezas: *¡Qué buen caminito!* (1987) dedicada a América Martínez y estrenada por María Esther Guzmán el mismo año en el CSM de Sevilla, y *Ecos de Sefarad* (1987), estrenada en Madrid dos años después por Serri Rottersman, editadas como *Dos pequeñas fantasías* en 1992 (Gallego, 2003: 380). Ya no compone más música para guitarra. En la década de los noventa se publican unas piezas que son versiones para guitarra de obras anteriores, transcripciones de Pepe Romero –de nuevo el gran guitarrista malagueño, estrecho colaborador del maestro saguntino durante más de treinta años– como *Pastoral* (1993), del original para piano de 1926, *Fandango del ventorrillo* (1993) para dos guitarras y, por último, la adaptación completa de *El álbum de Cecilia* (1998) por el propio Pepe Romero, transcripción del original para piano de 1948 iniciada ese mismo año por José de Azpiazu con *Cuatro piezas fáciles de El álbum de Cecilia*, piezas 1, 2, 4, 3, publicadas por primera vez en 1959 (Gallego, 2003: 177).

Para completar el repertorio guitarrístico hay que referirse a un puñado de obras de cámara con guitarra, algunas no escritas originalmente para nuestro instrumento pero transcritas posteriormente por el propio autor, con la colaboración

de Pepe Romero, en su última época. Este hecho es significativo por el nuevo dato que aporta a la vieja polémica de las transcripciones de música originalmente escrita para otros instrumentos y su utilización en la guitarra, por lo que las consideramos como originales para guitarra tanto a efectos de estudio como de catalogación: *Aria Antigua*, originalmente escrita para flauta y piano (1960), es adaptada para flauta y guitarra (1982), dedicada a Konrad Ragossnik, estrenada en este formato por Montserrat Gascón y Xavier Coll en 1994 y editada en 1995 por EJR (Gallego, 2003: 288). *Serenata al alba del día* (1982), original para flauta o violín y guitarra, estrenada en diciembre de 1983 en Los Ángeles por Agustín León Ara, violín, y Pepe Romero. *Coplas del pastor enamorado* (1935), para voz y guitarra, estrenada en París (1936) por María Cid y el propio autor al piano en su versión original. *Tres canciones españolas* (1951): *En Jerez de la Frontera*, *Adela*, *De ronda*, versión del autor sobre tres de las *Doce canciones españolas* originales para voz y piano. *Tres villancicos* (1952), *Romance de Durandarte* (1955), estrenada por Carmen Espona y Renata Tarragó como parte del ballet *Pavana Real*, original para cuerpo de baile, soprano, tenor y orquesta –en la que se incluye la guitarra y la voz–, sobre textos de Victoria Kamhi sacados de *El Cortesano* (1535) de Luís Milán, cuya adaptación consiste exclusivamente en cortar algunas estrofas de la letra del romance y sacar el dúo del contexto orquestal; *Folías canarias* (1958) y *Aranjuez ma pensèe* (1988), todas ellas para voz y guitarra. Y el originalísimo tríptico *Líricas castellanas* (1980), sobre textos anónimos del renacimiento español (*San Juan y Pascua*, *Despedida y soledad*, *Espera del amado*), adaptados por Victoria Kamhi, obra original para soprano, flauta de pico, corneto de madera y vihuela, o también, flauta, oboe y guitarra en su versión para instrumentos modernos, estrenada en formato historicista en El Escorial (1990).

Se puede observar, como rasgo común a todas las obras para guitarra sola de Rodrigo, su dedicatoria, a petición o no, para un guitarrista concreto que la asume, la interpreta y, en la mayoría de los casos, la graba en disco o vídeo. He ahí el verdadero éxito de su música, a veces anterior al momento mismo de su creación.

3.3. El éxito de Rodrigo

3.3.1. Cuestiones previas

Antonio Gallego empieza el prólogo de su libro sobre Joaquín Rodrigo con esta pregunta: “¿Cuáles son las claves del éxito de Rodrigo, capaz de medirse con algunas de sus obras a las más populares del repertorio musical de todos los tiempos?” (Gallego, 2003: 11). Lo que nos hace plantearnos inmediatamente otras preguntas. En primer lugar ¿Es esto cierto, es una de las más populares de todos los tiempos? Tanto si lo es como si no, ¿en qué consiste y cómo se mide ese éxito? Aplicadas aquellas definiciones académicas expuestas en un apartado del capítulo anterior (II. 2.3. *Éxito, público y versiones*) tanto a la faceta personal como a la profesional de Rodrigo aún podríamos preguntarnos: ¿Las “actuaciones y negocios” (DRAE, 2001) de Rodrigo han resultado “satisfactorios”? ¿Ha tenido Rodrigo y su música “buena aceptación” (por parte de la crítica y el público)? Nuestras respuestas no pueden ser más que afirmativas a la vista de los datos recogidos por la historiografía, la musicología, los medios de comunicación y la industria (la amplia discografía que recoge la totalidad de la obra del autor). Pero como parecen definiciones y respuestas algo abstractas y demasiado generales para resultar satisfactorias a nuestra curiosidad y a nuestros propósitos, sería necesario descender a niveles más concretos y contextualizar el término, quizá formulando otras preguntas, más cercanas a la realizada por Gallego, incluso tratando de ir más allá, para tratar de hallar aquellas claves, como: 1) Cuando dice “éxito de Rodrigo” cabe preguntarse a qué se refiere exactamente: si al éxito personal, éxito profesional, de toda su obra o de alguna en concreto que encumbra al conjunto y al compositor. 2) Si se puede y se debe relacionar el éxito de un artista con una capacidad excepcional, el talento, del que se desprende su obra, o una parte de ella, de manera “natural” independientemente del entorno. 3) Y sobre todo, cuando habla de las obras “más populares del repertorio musical de todos los tiempos”, si se refiere exclusivamente a la música clásica más popularizada, o incluye a cualquier género de música muy difundida. 4) En este caso, si se puede comparar y equiparar el éxito de una música popular, cuyos objetivos originales son simple y claramente comerciales y de entretenimiento con el de una música de creación culta cuyos objetivos son presuntamente sólo artísticos, trascendentes a la propia obra y el autor.

A la primera cuestión respondemos sin valorar lo que supone el éxito en otras facetas que no sean parte de lo estrictamente profesional, en este caso de un músico que pretende, desde su juventud, ganarse la vida primero, y después triunfar como compositor. Es decir, cumplir los objetivos de su dedicación en lo referente a ese triunfo, que para alguno puede significar llegar a rico y famoso, y para otro simplemente vivir de lo que le gusta. Para ello debe componer música cuyas cualidades intrínsecas sean condición necesaria, aunque no suficiente, para lograr el éxito que supone el intercambio comercial en toda sociedad capitalista. Es necesaria la conjunción con un cúmulo de elementos y circunstancias externos entre los que está la personalidad y la imagen del artista como valor añadido de realce y puesta en valor de su obra, como también el papel de ambos en la sociedad: “El tipo de cultura determina el papel del artista en la vida social” (Sokolov, 2005: 46). Por otra parte es evidente que el éxito profesional y la solvencia económica aportan, salvo excepciones, equilibrio y madurez a la vida personal. Esta conjunción se da en nuestro autor y lo enriquece como persona durante su vida, trascendiéndolo.

La segunda cuestión, consecuente de la anterior, no se puede responder de manera abstracta o general sin caer tanto en el mito romántico de la creación genial por infusión divina como en la generalización inconsistente o en la impertinencia, considerando la cantidad de artistas y “famosos” producidos a diario por la industria y los medios de comunicación de masas, cuya valía –o la relación entre su éxito y la calidad de su obra–, resulta al menos sospechosamente incongruente. No obstante lo cual, siempre aparece el trabajo duro en la biografía del artista de mérito, como condición previa e inevitable para la creación toda obra artística de valor estético, pedagógico, para el conjunto social. La obra “redonda” siempre parece nacida y ejecutada sin esfuerzo, como predeterminada por fuerzas externas al compositor o al intérprete. Como dice Adorno, más bien parece que no es la obra del autor, sino el autor de la obra, como simple copista de la idea.

“Como todo artista productivo, al compositor le «pertenece» incomparablemente mucho menos de su obra de lo que se figura la opinión vulgar, de siempre orientada por el concepto de genio. Cuanto más grande una pieza musical, tanto más se comporta el compositor como su órgano ejecutor, como alguien que obedece a lo que de él quiere la cosa.” (Adorno, 2006: 16)

En el caso de Rodrigo parece fácil creer que el éxito, no inmediato pero creciente, perdurable y trascendente desde el estreno de su primer concierto para guitarra y orquesta, es producto de la conjunción de talento y circunstancia; de su capacidad y esfuerzo, sus antecedentes y entorno. Todo lo que condiciona su vida y su obra posterior, le proporciona una estabilidad económica y una base promocional y prestigio, e influye en su actitud creativa posterior y en la de buena parte de compositores e intérpretes del siglo XX (no sólo guitarristas) de todo el mundo hacia el género concertante en general y con guitarra en particular. Esto se puede rastrear, en la faceta creativa, tanto en los elementos compositivos como en las formas musicales utilizadas de manera recurrente con posterioridad; así como, en la faceta personal, en la estabilidad económica producida por aquel éxito profesional y, por tanto, social y familiar del autor.

Para la tercera cuestión no tenemos una respuesta cierta, pues no sabemos lo que Antonio Gallego como musicólogo pudiera estar considerando “repertorio musical de todos los tiempos”. Queda delimitado el eje diacrónico de los hechos al abarcar la totalidad del ámbito temporal de la creación musical, pero no el sincrónico, por lo que desconocemos el ámbito o los ámbitos (modos culturales simultáneos y sus géneros musicales asociados y derivados) que pueda abarcar dicho repertorio: si popular por exitoso (cuantificación positiva), por origen folclórico o por vocación masiva. Pero cualquiera de las dos opciones de respuesta a esta pregunta es válida para esclarecer las claves del éxito de una música y en consecuencia de su autor.

La cuarta cuestión, también consecuente de las anteriores, es más compleja en su formulación y también es más difícil llegar a demostrar la certeza que tenemos de su respuesta afirmativa que, sin menoscabo de lo ya expuesto sobre la música y sus elementos en los distintos modos de cultura, subyace a lo largo de todo este trabajo y nos ocupará los siguientes apartados. Podemos considerar el éxito comercial en la creación musical asociado a la buena práctica profesional en toda la cadena ontológica que va desde la idea temática primigenia (germinada en una matriz cultural determinada, probablemente muy anterior en el tiempo al compositor que la utiliza en un momento dado de su vida), hasta la cadena de distribución del producto final (inserta en un determinado formato industrial) y la percepción frutiva del receptor,

sea cual fuere; mientras que el éxito pleno y atemporal de una música considerada sólo en lo sublime de su belleza o su perfección formal, lo es personal del autor mientras vive, pero para ser tal éxito absoluto debe trascender al autor.

3.3.2. Las claves de su éxito

Las causas del éxito del autor y la música que tratamos, como las de cualquier hecho histórico, son tan difíciles de cuantificar y aclarar atendiendo sólo a los datos proporcionados por las fuentes secundarias de que disponemos, que procedemos buscando, primero, en el interior de su música: en los elementos intrínsecos, fuente primaria objetiva e inalterable (aunque nuestra percepción e interpretación sólo pueda aspirar a serlo); y sólo después indagamos en los aspectos sociales consecuentes de esta creación artística: génesis, proceso de composición, estreno y sucesivas presentaciones públicas, grabaciones, edición y publicación de partituras y circunstancias vitales, personales y sociales del autor. El hecho es tan infrecuente en la historia moderna de la música y los músicos españoles en una época de dificultades sociales y políticas en toda Europa, que otros músicos y musicólogos coetáneos (Sopeña, Gallego) y posteriores (Brouwer, Iglesias, Suárez-Pajares) se ocupan de reflexionar sobre este llamativo fenómeno, a nuestro juicio, sin hallar las claves ni coincidir en ellas.

“El caso de Rodrigo está más cerca de la visión del éxito que del rigor. Después del triunfo memorable de una obra maestra como el *Concierto de Aranjuez* –que ha venido a ser un lugar demasiado común en el repertorio guitarrístico con orquesta– Rodrigo siguió repitiendo alguno de esos clichés estructurales”. (Brouwer, 2009: 49)

En el primer caso vemos cómo la visión de un compositor contemporáneo relaciona directamente “la visión del éxito” (por contraposición al rigor formalista de las vanguardias de las que está hablando) con un determinado “cliché estructural”, procedente de una obra concreta del repertorio guitarrístico rodriguero aunque su repetición en obras posteriores no garantice el éxito de éstas. El mismo Leo Brouwer utiliza la forma sonata para guitarra en al menos cuatro ocasiones desde los años ochenta hasta 2015 con un éxito relativo: popularidad entre los guitarristas jóvenes del mundo, y desconocimiento o indiferencia del público general. Luego el éxito no se encuentra ni siquiera sólo en ese cliché estructural por sí mismo (estructura y forma

musical, texturas, fraseología), ni en su conjunción con los demás elementos compositivos (intrínsecos) de la música (melodía, armonía, ritmo) y su disposición y proporción adecuadas en una obra concreta. Estos clichés estructurales son definitorios de estilo, pero tanto a aquéllos como a éste les falta su recepción competente en un momento histórico determinante y en un contexto social adecuado a la conjunción de los elementos intrínsecos y extrínsecos.

Este conjunto de factores, elementos externos y circunstancias favorables, desde la tímbrica y la instrumentación elegidas para la comunicación de la idea y temática musicales, así como el factor humano (solistas, orquestas, directores), hasta el contexto histórico y social de la producción, estreno y el posterior proceso de publicitación y crecimiento del fenómeno cultural, conforma el caldo de cultivo del futuro producto exitoso. Todo ello aderezado con las cualidades personales del compositor para comunicar y vender su arte, que se adaptan perfectamente tanto a los medios como a las mediaciones de este proceso cultural. Estos aspectos tan dispares se pueden resumir en cinco puntos:

1) Los logros consecuentes de sus valores puramente musicales, fruto de su talento creativo, implícito en los factores intrínsecos, como la forma musical, los timbres y demás elementos sintácticos más la feliz combinación de intensidades y dinámicas instrumentales y orquestales con sus cualidades expresivas y comunicativas de fantasías y ambientes. Ejemplar para sus colegas coetáneos, lo demuestran los elogios y premios. El compositor contemporáneo Francis Poulenc opinaba en 1949, sobre el *Concierto de Aranjuez*: “Es una obra maestra desde la primera hasta la última nota.” (Kamhi, 1995: 178). La concesión del Premio Nacional de Música de 1942 (por el *Concierto Heroico*, para piano y orquesta). Pero también su encanto personal para las relaciones públicas y comerciales, que conllevan una relación profesional con los grandes actores de la música, como la Orquesta Nacional y los grandes directores e intérpretes españoles del momento, como Bartolomé Pérez Casas, Ataúlfo Argenta, Victoria de los Ángeles o Gaspar Cassadó en una primera etapa y, por supuesto, como ya queda reseñado, con los grandes guitarristas españoles de su tiempo y otros de generaciones posteriores. Todos los grandes intérpretes internacionales quieren

dirigir, cantar o tocar sus obras ya desde los tempranos años cuarenta, tras conocer la música y el éxito, conseguido y por conseguir, del *Concierto de Aranjuez*.

2) El padrinazgo y protección otorgado por los grandes músicos de las generaciones inmediatamente precedentes: Manuel de Falla primero –hecho fundamental tratándose del patriarca de la música española hasta la Guerra Civil–, de quién Rodrigo se autoproclama discípulo. Y tras la marcha del maestro gaditano a Argentina, su buena relación personal con el nuevo patriarca de la música española, Joaquín Turina, lo que le permitió entrar en los despachos oficiales de la música de la posguerra y disponer de acceso a información vedada a otros músicos de su generación:

“Tuve una buena amistad con Joaquín Turina, por encima de nuestra diferencia de edad, y le traté mucho, especialmente, a raíz de su nombramiento como Comisario de la Música; tenía su despacho en el Ministerio de Educación, donde iba a verle muchos días, casi todas las mañanas.” (Iglesias, 1999: 141)

3) La buena relación personal que tuvo Rodrigo, desde los primeros momentos tras su llegada a España en 1939, con personajes importantes de la cultura oficial (especialmente de la música y la literatura) y la política, más o menos afectos al régimen en el poder, como el subsecretario y posterior ministro de educación José Rubio, el marqués de Bolarque –mecenas e impulsor del *Concierto de Aranjuez*–, los poetas ya consagrados Gerardo Diego y Manuel Machado (colaboradores de *ABC*, 1941) y otros personajes tertulianos del café Lyon. La antigua amistad familiar con el Subsecretario de Prensa y Propaganda Antonio Tovar (posteriormente rector de la Universidad de Salamanca) y, sobre todo, con el historiador y crítico musical (*Arriba*), secretario de la Comisaría de la Música, Federico Sopeña, que lo tomó bajo su protección personal (Suárez-Pajares, 2005: 32-45), fue su primer biógrafo y padrino de su hija Cecilia, como antes Adolfo Salazar fue el mentor crítico de Ernesto Halffter. Esta cercanía del poder político y la cultura oficial ya sería habitual en Rodrigo hasta el fin de su vida, tanto en forma de sólidos apoyos para sus conciertos y conferencias en sedes de instituciones oficiales como para tributarle homenajes, nombramientos y premios oficiales, cuyo colofón sería el título de Marqués de los Jardines de Aranjuez concedido por el rey Juan Carlos I.

4) La relación con los medios de comunicación. Recién llegado de París en septiembre de 1939, es nombrado jefe de Prensa y Propaganda de la ONCE y editor de la revista de dicha institución, así como asesor musical de Radio Nacional de España. Todo ello debido en apariencia a su antigua amistad con Antonio Tovar, a la sazón flamante Subsecretario de Prensa y Propaganda y, por ello, director de RNE entre otras funciones. Es decir, que desde su llegada a España en 1939 ocupará una serie de cargos en puestos quizá no bien remunerados, pero privilegiados como plataformas de difusión de su obra y promoción personal. En este cuarto aspecto de los pilares de su éxito y popularidad hay que tener en cuenta un dato fundamental que nos apunta Tomás Marco: “el papel importante que en este periodo de la vida musical española han jugado los nuevos medios de comunicación [...] la radio o el disco, ya existían en la etapa anterior pero han tenido una fuerte eclosión en nuestra época” (Marco, 1983: 167). Al decir “nuestra época” Marco se refiere al período que abarca desde el final de la Guerra Civil hasta que escribe esas palabras a principios de los años ochenta del siglo pasado: más de cuarenta años, que coinciden con una aceleración en el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación de masas y la etapa de madurez creativa – dilatadísima en el tiempo– del maestro valenciano. Es esta coincidencia en el tiempo la que propicia la popularidad internacional tan enorme de una parte –hoy esencial– de su obra, especialmente la guitarrística y, particularmente, del *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un gentilhombre*, ambas obras para guitarra solista y orquesta. La electrificación tecnológica, a su vez, propicia el fenómeno de creación y difusión de las versiones populares del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, impensable en su propagación espacio-temporal sin aquélla.

5) El papel de la guitarra. Estas circunstancias personales y contextuales (la creativa y relacional del compositor y la tecnológica de su tiempo) contribuyen y a la vez forman parte de un florecimiento de la guitarra como instrumento de concierto, que nace en la bonanza de los años veinte del pasado siglo, sobrevive a la Guerra Civil española y la posguerra mundial, y se consolida durante la segunda mitad del siglo XX. No debemos olvidar que en los últimos tiempos del padre de la guitarra moderna, Francisco Tárrega, en los primeros años del siglo XX, la guitarra era todavía un instrumento romántico, algo trasnochado, de culto minoritario, casi sectario, y a partir

de esta época y desde mediados del siglo XX ha pasado a ser, si bien no un instrumento masivo en su vertiente clásica, sí mayoritariamente aceptado en los ambientes cultos de los aficionados a la música clásica y sinfónica, y estudiado en los ámbitos académicos de conservatorios y universidades de todo el mundo. Esta nueva presencia de nuestro instrumento en estos ambientes, en los medios de comunicación social y en las giras internacionales de los grandes solistas refuerza su prestigio y su imagen como icono nacional, tanto dentro como –sobre todo– fuera de nuestras fronteras.

El papel de la guitarra como primero y fundamental de los elementos extrínsecos coadyuvantes al éxito rodriguero está condensado a su vez en tres aspectos: 1) El timbre especial del instrumento, inigualable e insustituible en su personalidad, belleza y el efecto de su contraste con los demás instrumentos orquestales en su justa proporción, sumado al *efecto novedad*, al carecer de una tradición reciente o continuada reconocida en el ámbito sinfónico, al menos en España. 2) El papel de “icono nacional” del instrumento solista y su aparición “triumfal” sobre el maremágnum sonoro orquestal como una alegoría del momento histórico, con un ambiente social y político determinado y la consideración especial, más allá de lo tímbrico y lo físico, que en el papel estético tuvo con ella el maestro: “La guitarra con Stravinski interviene como instrumento de conjunto; conmigo pasa a ser la protagonista.”(Moyano, 1999: 112). 3) La imitación consciente de la guitarra y su idiomatismo expresivo por parte de otros instrumentos y sobre todo de la orquesta: “el español, cuando escribe música, piensa en un instrumento que tuviera cola de piano, alas de arpa y alma de guitarra” (Iglesias, 1999: 288); hecho constatado en la historia de la música española en la obra de diversos compositores, desde D. Scarlatti y Albéniz hasta Falla o Brouwer, y corroborado por la palabras y la obra del propio Rodrigo: “Y así se fue forjando una literatura que, muchas veces, no fue escrita para guitarra, pero que la recuerda, que está in mente y que es fácil adaptarla a ésta.” (Iglesias, 1999: 288)

A pesar de ello, o quizás por ello mismo, lo cierto es que los guitarristas buscan en la obra de Rodrigo un toque de contemporaneidad y frescura (Tobalina, 2001) para el repertorio español de la guitarra de los años treinta, pero audible para un público

mayoritario, frente a las socorridas transcripciones de música antigua procedente de la tradición polifónico-vocal, orquestal y de teclado –hecho relativamente novedoso a estas alturas del siglo XX en el repertorio de la guitarra–, amén de la “persistencia romántica” (Marco, 1983) en la programación habitual de recitales y conciertos. Lo cierto es que la obra guitarrística de Rodrigo permanece en los programas de los grandes intérpretes y orquestas de todo el mundo, aumentando su valor y prestigio internacional ochenta años después de su primera pieza para guitarra, *Zarabanda lejana* (1926).

Únicamente se nubla el horizonte del constante elogio de la obra rodriguera cuando se advierte por parte de algunos (Marco, 2002: 26) el carácter no vanguardista de su estilo y el estancamiento evolutivo del conjunto de su obra ya desde su primera madurez en los años cuarenta, inserta en la involución estilística que supone el nacionalismo casticista a partir de la posguerra española, cuando en Europa soplan los vientos del serialismo integral y la música electrónica, y en Norteamérica se experimenta con la aleatoriedad en lo discursivo y la informática en lo tecnológico. Mas el tiempo transcurrido desde aquellas circunstancias históricas añade una perspectiva nueva al análisis de los hechos. Ante esto hay que observar que también suenan las músicas populares y los folclorismos –no necesariamente nacionalistas– y el neoclasicismo, neobarroquismo y neorromanticismo presentes en todos los ambientes de la composición culta occidental –no sólo española– a lo largo del siglo XX, como un contrapunto conservador en convivencia con las estéticas rupturistas de las vanguardias que sucesivamente se van convirtiendo en históricas. Es cierto que Rodrigo no es un vanguardista –ni él lo pretende– aunque esté atento a las vanguardias y las corrientes innovadoras de los conceptos y las técnicas compositivas durante todo el siglo (Moyano, 1999: 186), precisamente porque no quiere llegar a perder el contacto con el público que lo hace popular y le da sentido al trabajo de componer música para los demás, cuantos más sean éstos, mejor. Y todo ello lo lleva a cabo con una independencia y amplitud de miras equiparable, y en muchos casos superior, a la de muchos de sus colegas coetáneos europeos y americanos. Más bien parece que sigue su propio camino, en el que le interesa más la originalidad y la ligereza sin renunciar nunca a la comunicación con un público lo más amplio posible.

Utiliza y reutiliza viejos materiales propios en obras nuevas décadas más tarde, sin importarle en apariencia el estar a la última moda, tal como han hecho otros grandes compositores longevos o prolíficos a través de la historia, desde Bach a Stravinski. Como dice su lema: “Mi vaso es pequeño, pero bebo en mi propio vaso” (Iglesias, 1999: 46).

No obstante, tampoco es un artista reaccionario inmovilista en su estética, como demuestra la diversidad de sus fuentes inspiradoras y la periodización, descripción y análisis que hacemos de su producción guitarrística. Ciertamente es moderadamente conservador en lo formal, como la mayoría de sus coetáneos, pero el neocasticismo consciente es puramente formalista. A pesar del entorno político y social de la época en España, no compone su música desde presupuestos ideológicos extramusicales condicionantes del estilo, ni para ir en contra de corriente alguna; conoce sobradamente cuáles son esas corrientes, si le conviene o no seguirlas y qué elementos o procedimientos compositivos son adecuados a sus fines artísticos y también comerciales. Pues siempre está atento²¹ a las posibilidades comerciales del arte, a la línea de las tecnicidades, según los parámetros comunicacionales. Es precisamente el éxito de una fórmula lo que lleva a su repetición, buscando la multiplicación del efecto y los resultados económicos y publicitarios, por lo que aparenta un estancamiento procedimental y una falta de evolución estilística de la obra en fases posteriores de su producción. Pero es fácilmente observable que, en cuanto a los conciertos para guitarra y orquesta, no repite el esquema formal ni la instrumentación, excepto en el último, más de cuarenta años después del primero, y por encargo, como una vuelta al origen para cerrar un círculo vital y creativo. Son precisamente los intérpretes (y sus representantes, los empresarios y los productores) quienes repiten el cliché y los programas de conciertos, como veremos en profundidad más adelante al analizar partituras y archivos de versiones –decenas– de la misma obra.

²¹ Ver “Una amistad en tiempos difíciles: análisis de la correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Rafael Rodríguez Albert en los años cuarenta” en Suarez-Pajares, 2005 (págs. 209-274) y “Correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Federico Mompou (1944-1978)”, ibidem (págs. 275-316), donde coinciden asuntos musicales y comerciales.

Su música interesa y “tiene buena aceptación” (DRAE) tanto por el público general de cualquier nivel cultural –pues no se aleja de él mediante un vanguardismo elitista– como por el estudioso profesional (intérprete, musicólogo, pedagogo) o el estudiante, pues en su mayor parte se inspira en la tradición española, tanto culta como popular. También interesa a músicos de estilos populares (*jazz*, *pop*, *rock*, *flamenco*) que hacen cientos de versiones del *Adagio*, y a la industria que los apoya y transforma la obra artística en producto comercial.

Todo ello hace interesante como objeto de estudio la obra para guitarra de Rodrigo desde cualquier perspectiva: artística, musicológica, histórica, social, política y comercial. En este sentido múltiple es especialmente llamativo el proceso de creación, difusión y transformación de una obra que, en palabras de su propio autor, “nació de pie”: el *Concierto de Aranjuez*.

3.3.3. Los medios de comunicación

Joaquín Rodrigo fue un comunicador excelente a pesar de la aparente fragilidad física que sugiere su invidencia. Ello es así no sólo por considerar su condición de autor e intérprete musical. También, y muy especialmente, por su relación inteligente y fructífera con los medios de comunicación de su tiempo, por su capacidad como crítico (Gutiérrez, 2005: 403-415) y por su desempeño como profesor –y por tanto creador de actitudes y transmisor de conocimiento–. Quizá esta cualidad personal comunicativa es la que más lo distingue del resto de sus colegas coetáneos y lo hace más popular y exitoso en sus relaciones personales y profesionales con los medios de comunicación y las instituciones políticas y académicas. Este aspecto es el que señalábamos antes como el segundo de los pilares del éxito de su música para guitarra.

Los medios de comunicación masiva de la época que nos ocupa –las décadas centrales del siglo XX– son prensa, radio, disco y televisión, pudiendo considerarse también el cine, no sólo como arte, sino como medio de difusión de ideas, imagen y música. En todos ellos participó Rodrigo en mayor o menor medida y, excepto la televisión, fueron bien aprovechados para su promoción profesional y artística. La totalidad de su obra en general ha sido evidentemente, si no condicionada, al menos

influenciada por aquéllos, y cada uno de ellos ha tenido su importancia relativa en el éxito inmediato y la repercusión posterior de la parte de su música que nos ocupa.

Excepto la prensa tradicional (escrita e impresa en papel), todos son al mismo tiempo medios que utilizan aparatos de captación, almacenaje, copia, transformación y reproducción electrónica del sonido. Nacidos a efectos prácticos de comunicación a principios del siglo XX y perfeccionados a lo largo del mismo sin solución de continuidad, son por lo tanto coetáneos de nuestro autor, existiendo un claro paralelismo evolutivo en sus períodos de formación y desempeño creativo. Considerando la longevidad y la oportuna coincidencia vital e histórica del autor con los descubrimientos y evolución de las tecnologías relacionadas con la electricidad, es lógico pensar que en su juventud los aparatos conocidos y utilizados, así como los resultados obtenidos, fueran muy distintos en calidad con respecto a los de su edad madura. Según se desprende de la lectura atenta de sus biografías y declaraciones, todas las nuevas tecnologías de su época²² fueron, al menos, tenidas en cuenta durante toda su vida creativa, cuando no personalmente utilizadas, tanto en estudios radiofónicos como de grabación –que en origen eran lo mismo–. De hecho hoy es quizá el único compositor español cuya obra integral está grabada.

En una entrevista realizada en la tardía fecha de 1986, afirma algo interesante a propósito de un tema siempre –aún– preocupante para los guitarristas, como es el de la amplificación del sonido por medio electrónico (micrófono): “Yo, al componer [para la guitarra] no he pensado nunca en la amplificación. No me opongo a ello, si se hace bien, cosa difícil de conseguir...” (Iglesias, 1999: 73 y Moyano, 1999: 147). Como suponemos de los medios electrónicos de amplificación que conocía Rodrigo en sus años de creación de conciertos solistas, (años cuarenta y cincuenta del siglo XX), es evidente que cuanto más primitivo o menos desarrollado es el medio tecnológico empleado, menos fiel es la reproducción del sonido y más se desvirtúa la técnica de

²² El ordenador se empleó por primera vez en la composición en 1956 por Lejaren Hiller, de la Universidad de Illinois, y para la edición de partituras en 1973 por Music Reprographic Ltd. (Marco, 2002: 302). En ambos casos desde ambientes muy alejados al de Rodrigo por ser parte, en el primero, del experimentalismo electroacústico y, en el segundo, por no ser un aparato útil para un compositor invidente y ya anciano que, desde su juventud, empleaba una máquina Braille para escribir la música que posteriormente era transcrita a notación musical convencional por sus ayudantes.

ejecución necesaria y la cualidad tímbrica pretendida en un instrumento solista de sonido débil y delicado como en este caso es la guitarra. Es comprensible cierta reticencia de Rodrigo, como de cualquier profesional, a la amplificación si el resultado técnico no está a la altura de la creación artística. Aunque el caso está más en no haber caído en la cuenta de tal necesidad hasta encontrarse con la realidad práctica del desequilibrio sonoro en la ejecución en directo, quizá no existente en la imaginación del compositor ni en su plasmación en la partitura. Más de treinta años después de aquella apreciación, las nuevas tecnologías electrónicas no han sido capaces de amplificar el sonido de la guitarra en directo sin desvirtuar su naturaleza tímbrica y desmerecer la belleza del sonido directo del instrumento al oído. Otra cosa es el sonido grabado y manipulado en estudio.

3.3.3.1. Prensa

Rodrigo fue hombre de amplia cultura libresca, como denota una gran parte de la temática de los títulos de sus obras en general y las letras de sus canciones en particular, dada su afición por la literatura desde muy joven, pues siempre tuvo quien le leyera la novela y el teatro clásicos españoles, además del gusto por la poesía. La relación de Rodrigo con la prensa, –considerando como tal no sólo el periódico sino también la revista y el libro– es temprana, duradera y productiva; en ella se distinguen tres aspectos: en primer lugar, cómo fue tratado por la crítica desde el primero hasta el último de sus estrenos y apariciones como intérprete; en segundo lugar su labor como crítico y escritor en varios medios escritos de importancia; y en tercer lugar su asiduidad como objeto de numerosas entrevistas.

Ya desde sus años como estudiante avanzado de composición en París con Paul Dukas, estrenó y ejecutó personalmente al piano su *Zarabanda lejana* (versión para piano), *Preludio al gallo mañanero* y *Cinco piezas infantiles* en el concierto del acto de entrega de la Legión de Honor a Manuel de Falla. Corría el año 1928 y ya obtuvo sus primeras críticas elogiosas de la prensa y la intelectualidad francesas. El punto álgido fueron las crónicas de los tres estrenos españoles del *Concierto de Aranjuez* en 1940, especialmente apoteósico en el caso de Madrid: “La crítica más responsable, saludó esta obra con exaltado júbilo, y coincidió en señalar la fecha de su estreno, como

efeméride histórica dentro de la música nacional.” (Iglesias, 1999: 181). Y el listón continuó en todo lo alto durante las cinco décadas siguientes, cosechando críticas positivas de los medios de todo el mundo hasta el último de sus estrenos en 1991.

Como articulista colaboró con varias publicaciones periódicas. Su labor más conocida en este campo fue la crítica musical en el diario *Pueblo* desde su fundación en 1940 hasta su cese en 1946, y posteriormente en *Marca* varios años más (Kamhi, 1995: 169). El resultado de su colaboración en *Pueblo* es una serie de críticas de estrenos con su opinión, cada vez más autorizada y siempre interesante, tanto para los músicos de aquella época como para los investigadores actuales de la música española del siglo XX. Esta tribuna le proporcionó, además de estabilidad económica, una evidente capacidad de influencia incluso en la programación de conciertos de la Orquesta Nacional, entonces dirigida por Ataúlfo Argenta (Gutiérrez, 2005: 403-415). A partir de 1946 fue abandonando paulatinamente esta tarea para dedicarse plenamente a la composición.

Por otra parte, su faceta de entrevistado es abundante, pues se conservan más de cien entrevistas realizadas desde 1941 (*Dígame*) hasta 1990 (*La Vanguardia*), en publicaciones periódicas (diarios nacionales y extranjeros: *Hoja del lunes*, *Ya*, *ABC*, *La Razón*, *Pueblo*, *Informaciones*, *Diario de Barcelona*, *El Hogar de Buenos Aires*, *El Correo Catalán*, *Sol de México*); semanarios de todo tipo, tanto generalistas como especializados en temas musicales (*Pro Arte*, *Música*, *Fotos*, *Estafeta Literaria*, *Ama*, *Discofilia*, *Acorde*, *Semana*, etc.). En decenas de ellas, realizadas por prestigiosos periodistas y críticos (Fernández-Cid, García Candau, Ruiz Albéniz, López-Chavarri) habló sobre su música, su vida o los temas más diversos. Ya en 1959 *Pueblo* publica una entrevista con el título “Pequeña historia de grandes personajes” dedicada al maestro Rodrigo y a Andrés Segovia. Y, evidenciando la popularidad e internacionalidad de nuestro músico por esas fechas, publicado en 1963 y titulado “Un músico universal – Joaquín Rodrigo”, consta lo siguiente: “Ahora la música tiene un papel preponderante. Se hace más música que nunca. Los discos, la radio, la han popularizado. La música ha salido de ese círculo donde antes se movía...” (Iglesias, 1999: 54).

3.3.3.2. La radio

Es el medio que por razones económicas (carestía) y culturales (analfabetismo), más y mejor acompañó a los españoles desde finales de los años veinte hasta bien entrados los sesenta del siglo pasado, cuando fue siendo suplantado parcialmente, pero de forma paulatina e inexorable, por la televisión. Fueron aquellos, precisamente, los años de mayor actividad creativa y profesional de Rodrigo, cuya relación con este medio nació, igual que con la prensa, de la llamada de Antonio Tovar para incorporarse como asesor musical a Radio Nacional de España en 1939. Este puesto, desempeñado durante los difíciles años cuarenta, le proporcionó, igual que el de crítico musical en el diario madrileño *Pueblo*, cierta estabilidad económica y una influencia determinante en la programación musical de la radio oficial del estado, así como la posibilidad de actuar en directo con regularidad para presentar sus propias obras, personalmente o con intérpretes escogidos por él. Por aquellas fechas no eran muchos los discos disponibles grabados por músicos españoles –el vinilo no llega hasta finales de la década de los cuarenta– y la calidad sonora dejaba mucho que desear, así como la transmisión mediante micrófonos tecnológicamente poco fiables. En consecuencia las actuaciones en la radio –incluidos los estrenos de obras– eran más corrientes que en la actualidad, con lo que la presencia del músico también era mayor, incluso con orquestas completas empleadas en los estudios, como fuentes sonoras más dúctiles a las necesidades comunicativas de los distintos programas. Por todo ello el medio radiofónico fue ideal para un músico ciego, con buena conversación, gran capacidad para las relaciones sociales y excelente comunicador: “La radio es la imagen para quien tiene los ojos vendados” (Moyano 1999: 213). La radio ha sido, pues, la gran aliada en la difusión de la música en general sobre las demás artes sonoras desde los años veinte (Blaning, 2011: 324), y en el caso de su implantación en España, favoreciendo especialmente a la música ligera y popular, pero también contribuyendo de manera inapelable a la estabilidad de las plantillas orquestales y a la difusión de la obra de los compositores españoles clásicos y modernos. De hecho, hasta mediados del siglo XX y la llegada de la televisión, la radio cumplió el papel comunicador en todo el mundo occidental –aunque en sentido unidireccional– que Internet cumple en la actualidad: “[...] en la década de 1950 la tecnología se había asegurado de que el mundo

desarrollado estuviera bañado en música. [...] Una comunidad sin acceso a la radio o a los discos no vivía en el mundo moderno.” (Blaning, 2011: 332). Y es evidente que esa época, junto a la década siguiente, fue la del apogeo creativo de Rodrigo, que se vio claramente beneficiado por la coincidencia de la eclosión de este medio sonoro por excelencia.

3.3.3.3. Disco

Un repaso somero a la historia del disco en España (<http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/Historia/index.html>) nos muestra una presencia discreta en los años de entre guerras, como sucede con todos los aparatos producidos por las nuevas tecnologías del momento. Aun así es interesante reseñar la influencia que estas nuevas tecnologías del momento tuvieron en la faceta autodidacta de la formación del joven Rodrigo: “Musicalmente me formé solo, con la preciosa ayuda del fonógrafo y de la pianola.” (Moyano, 1999: 37). Aunque existen grabaciones de músicos españoles desde los primeros años del siglo, la eclosión va a tener lugar después de la segunda posguerra mundial, con la llegada de los discos de vinilo, no sólo como bien de consumo masivo sino como nueva tecnología a disposición del artista. Ya en 1948 Rodrigo se ayuda del tocadiscos para ilustrar sus clases de historia de la música en la Universidad Complutense (Ibídem: 205). Es en esa época cuando Regino Sainz de la Maza graba el *Concierto de Aranjuez* y se convierte en el primero, de una larga lista aún abierta, en grabar la obra. Y según Tomás Marco es el medio decisivo para la difusión y el enorme éxito posterior de esta obra: “[...] ha sido el disco su principal vehículo de éxito, hasta el punto de que ha perjudicado a las audiciones en vivo, que resultan insatisfactorias por la escasa presencia [sonora] de la guitarra, aun a pesar de la somera orquestación” (Marco, 1983: 171). El compositor Rafael Díaz (entrevista en Anexo II) también es de la opinión que este concierto funciona mejor en disco que en directo, hasta parecer que está especialmente escrito para este soporte. Aunque la problemática de esta obra –y de los conciertos para guitarra y orquesta en general– es de equilibrio sonoro entre las partes solista y concertante si no existe amplificación electrónica, en ella se hace evidente la diferencia de calidad sonora obtenida, aún hoy día, entre la amplificación en directo y

la grabación y reproducción del disco, mucho mejor conseguida ya desde mediados de siglo, desde los tiempos del vinilo, hasta los actuales discos compactos.

La aportación clave de este medio al éxito de nuestro compositor está, por tanto, en las primeras grabaciones que, en los años cuarenta y cincuenta, se hicieron del *Concierto de Aranjuez* por intérpretes como el nombrado Sainz de la Maza, Narciso Yepes, Siegfried Behrend, Renata Tarragó y otros. Porque aquellas grabaciones –hoy históricas– cruzaron las fronteras y los océanos produciendo un impacto considerable en los aficionados a la música de todo el mundo y en los músicos profesionales de diferentes estilos y nacionalidades, que hasta el momento no tenían noticias de la producción artística y musical en la España autárquica, con las consecuencias conocidas de éxito de ventas y versiones posteriores, tanto originales como ligeras. De hecho, el fenómeno de las versiones populares de *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* –objeto central de estudio de este trabajo– tiene su origen y principal fundamento tecnológico en este medio de reproducción a gran escala: Miles Davis conoció la existencia de la obra original de Rodrigo por primera vez versionada por él, a través de un disco oído en California a principios de 1959 (Hentoff, 1960).

Pero no sólo han sido grabados el *Concierto de Aranjuez* original, sus cientos de versiones populares y el resto de su música guitarrística; la obra íntegra de Rodrigo ha sido grabada en un largo proceso que, comenzando a finales de aquellos años cuarenta, culminó el año 2001, sólo dos años después de su fallecimiento, con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento. Esto ha supuesto la movilización general de una multitud de intérpretes –entre solistas y miembros de grandes orquestas y grupos de cámara– y técnicos, un hito del que quizá muy pocos compositores de la historia de la música de cualquier género puedan presumir.

3.3.3.4. Televisión

A pesar de la consideración de este medio en otros ámbitos culturales, como el anglosajón, en alta estima con respecto a su papel pedagógico en cuanto a su contenido de alta cultura a mediados del siglo XX, entre ella la considerada música clásica (Blaning, 2011: 330), lo cierto es que aparentemente, y de un modo inexplicable a priori dadas sus posibilidades técnicas, y dejando al margen las modernas cadenas

privadas especializadas en temas culturales, es un medio en general ajeno a la difusión de música de creación. No sólo la llamada música culta o clásica, sino cualquiera que ambicione calidad artística y refinamiento cultural, sin que su programación, cuando se da, esté supeditada a algún evento no musical que justifique su presencia ocasional. La televisión pública en España ha estado y está mal aprovechada, tanto desde un punto de vista pedagógico en general, como en cuanto a sus posibilidades de transmisión cultural y artística (ya no sólo musical), con respecto a las expectativas que había creado desde su aparición como medio de masas.

Aunque hoy pueda parecer que llevara siglos en nuestros hogares, la televisión como medio masivo es de implantación relativamente reciente en nuestro país. Apareció antes, pero fue a partir de la década de 1960 cuando se generaliza su uso en España. Para entonces Joaquín Rodrigo ya es un autor reconocido en el ámbito de la música culta de todo el mundo y empieza a serlo también en los ambientes de la música ligera –incluido el del *jazz* norteamericano– donde comienza a ser versionado el *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*. Por eso parece evidente que este medio no influye en la carrera exitosa de nuestro autor que, por aquellas fechas, con tan aparente buena intención como falta de acierto, decía al respecto: “Sí. Creo que la televisión puede ser un buen medio para la música... La orquesta, el director, los solistas, qué duda cabe que pueden influir en los aficionados y, sobre todo, en los que aún no lo son, para que se aficionen...” (Iglesias, 1999: 27). Con lo que le presupone al medio audiovisual mayoritario en la actualidad unas posibilidades pedagógicas respecto a la música que no se han cumplido poco más de medio siglo después de realizada aquella entrevista. Al menos, en lo referente a la programación de las cadenas públicas o privadas cuyo objetivo principal consiste en superar los índices de audiencia de la competencia. No parece un campo muy abonado para la programación de música de creación culta, y ello a pesar de que la excelente Orquesta de Radiotelevisión Española ofrezca una programación por temporada. No obstante parece que algo se mueve, muy lentamente, en el mundo de la música pop con las cadenas especializadas en videoclips, cuyas realizaciones son de una calidad técnica y tecnológica incontestable. Pero esto sigue siendo un asunto más comercial que

artístico, más económico que específicamente musical, pues es la producción musical de baja calidad intrínseca la primada.

3.3.3.5. Cine

La faceta cinematográfica de Rodrigo consiste en música para tres películas y un documental (López González, 2008) realizados en un período de cinco años (1952-1958). *Sor intrépida* (1952), música incidental para la película de Rafael Gil con guión de Vicente Escrivá e intérpretes punteros como Francisco Rabal y María Dulce, contenido religioso según la moda española de los cincuenta, también contiene temas musicales de Quintero y Turina; Premio Nacional del Sindicato del Espectáculo, “Colaboró con el éxito, sin duda, la música” (Gallego, 2003: 225). *La guerra de Dios* (1953) del mismo director y guionista, también con Paco Rabal y Julia Caba Alba y partitura en solitario de Rodrigo, fue un nuevo éxito comercial del género religioso cinematográfico, premio de la OCIC, nominada para el León de Oro del Festival de Venecia y premiada en el de San Sebastián. *El hereje* (1956), con guión y dirección de Borja Moro estrenada en 1958, tercera película de tema religioso a la que pone música Rodrigo y primer fracaso, no debido a la música.

“Por aquellos días [1957] vino a casa el escritor Sánchez Silva -autor de *Marcelino pan y vino*- para hablar con Joaquín sobre la música de la película *El Hereje*, cuyo libro acababa de terminar. En poco tiempo fue escrita la partitura, muy extensa y muy inspirada. Sin embargo, la película no tuvo mucha aceptación.” (Kamhi, 1995: 209)

Música para un jardín (1957) es música para un documental cinematográfico sobre los jardines del Retiro madrileño aprovechando piezas anteriores. Existe además una serie de documentales y películas con música de Rodrigo añadida a posteriori: *Don Juan Tenorio* (1952), teatro filmado donde se utilizó el *Concierto de Aranjuez*; música que también se empleó en el documental *Viaje por Aranjuez* (1968). También aparece el segundo movimiento del famoso *Concierto, Adagio*, en *La casa dell'esorcismo* (1974), de Mario Bava y Sergio Leone, y en *Brassed Off* (1996), de Mark Herman. Con todo ello parece haberse dado un proceso de colaboración simbiótica en busca del éxito entre la música de Rodrigo y estos audiovisuales. Algo ilógico en apariencia tratándose de un músico invidente. Sin embargo él aportó buena música al cine y fue

correspondido por este medio publicitaria y económicamente, desde la difícil década de los cincuenta (1952) hasta sus últimos años (1996).

3.3.4. La popularización del *Adagio*

El éxito de la música conlleva su *popularización* y viceversa, pues ésta es parte del éxito. *Popularizar* es “Acreditar a alguien o algo, extender su estimación en el concepto público” (DRAE, 2001). Esta acreditación pública es un valor añadido desde fuera (autoridad, medios de comunicación, público, industria) al valor intrínseco de la obra como arte (originalidad y coherencia discursiva, proporcionalidad formal, justeza interpretativa, realización escénica o producción audiovisual). Y esta extensión de la “estimación en el concepto público” puede conducir a unos procesos culturales como la internacionalización o universalización, que a su vez puede suponer la *desterritorialización* (García-Canclini, 2008) y la *democratización* (Blanning, 2011: 257) así como una *aculturación* (Adell, 2005a) del arte como producto industrial para unas mayorías heterogéneas cuando en origen eran unas minorías homogéneas.

Toda popularización de una música en principio considerada culta, clásica, en cierto modo elitista y quizá socialmente excluyente, se puede considerar como producida por un cambio de “contexto pragmático” (de Aguilera, 2008) o una “reorganización del campo” (García-Canclini, 2008) e implica una cuantificación social positiva en el proceso comunicativo (llegar a un número mayor de receptores) y una cualificación específica en lo cultural (cambio de modo cultural o pasar a pertenecer a más de uno, como elemento en una intersección de conjuntos), así como una simplificación en lo estructural (Hauser, 1974, vol. 3) si la popularización es de un tema musical que puede ser presentado en una versión cuyos elementos intrínsecos y morfosintácticos sean más simples y los extrínsecos, como la presentación, más cercanos a lo ya conocido o esperado por un público sin la adecuada competencia receptora.

“Siempre ha existido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte, lo cual no quiere en modo alguno decir que las amplias masas del pueblo hayan alguna vez tomado por principio posición contra el arte cualitativamente bueno en favor del arte inferior. Naturalmente, la apreciación de un arte más complicado se les presenta con mayores dificultades que el arte más sencillo y menos desarrollado, pero la falta

de comprensión adecuada no les impide necesariamente aceptar este arte, aunque no sea exactamente a causa de su calidad estética. El éxito de ellas está completamente divorciado de criterios cualitativos. Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sienten aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo.” (Hauser, 1974, vol. 3: 302)

Mientras un canto de aldea, de faena rural agrícola o pastoril puede ser oído por muy poca gente de manera simultánea y ser siempre popular, lo clásico que se populariza lo hace por una cuantificación positiva en lo comercial y una intención del autor y los intérpretes en lo estilístico: por la cantidad y diversidad de público al que llega el producto y el consiguiente aumento de la riqueza económica que genera debido a la consecución de unas características culturales (aspecto, estilo, clase) utilizando unas cualidades técnicas, artísticas y estilísticas específicas adecuadas a lo que se supone que espera una audiencia determinada y sus índices, según la terminología de los medios. Por ello la música llamada clásica, calificada como culturalmente culta, presumiblemente compuesta supeditada a objetivos en que priman los aspectos estéticos y formales elevados o pedagógicos del arte sobre lo crematístico, relegando en principio la posibilidad de recepción masiva, puede popularizarse, cambiar su modo cultural y convertirse en música popular de consumo masivo. Se puede hacer considerando al menos tres vías o procedimientos, de carácter comunicacional, social o musical; alterando los medios en la primera, el contexto en la segunda y la estructura formal en la tercera: 1) el éxito mediático y comercial (comunicacional); 2) el cambio de sus referentes sociales con el tiempo (social); 3) la realización de versiones y adaptaciones temáticas a estilos populares (musical). Sólo la tercera de éstas implica obviamente cambios intrínsecos en la música, que pueden consistir en modificar, simplificándola, la estructura formal de la pieza donde se ubica el tema (no el tema mismo, pues cambiaría la música, sería otra nueva), convirtiéndola en cliché o fórmula. Se puede, además, cambiar o adoptar el uso de elementos extrínsecos distintos a los originales, como instrumentos y nuevas tecnologías electrónicas, analógicas o digitales, en músicas que no fueron pensadas para ello, con el objetivo de llegar a un nuevo público, más amplio. Es lo que Umberto Eco, citando a Wright Mills, denomina la *sustitución de la forma por la fórmula* en la sociedad de

masas; la simplificación y la repetición sin solución de continuidad de aquello que funciona en el mercado y consecuentemente escapa al control del artista:

“[...] el mundo de las formas y los contenidos de la canción de consumo, constreñido a la dialéctica inexorable de la ley de la oferta y la demanda, sigue una *lógica de las fórmulas* propia, de la que las decisiones de los artesanos se hallan totalmente ausentes. No se halla ausente la responsabilidad, adviértase, que se adquiere en el momento en que el autor decide producir música de consumo para el mercado que la exige tal cual es. Pero, adoptada esta decisión, todo invento, por la propia necesidad de las condiciones mecánicas indispensables al éxito del producto, desaparece. Si, como dijo Wright Mills en *White Collar*, en la sociedad de masas la *fórmula sustituye a la forma* (y la fórmula precede a la forma, a la invención, a la propia decisión del autor), el campo de la música de consumo se presenta como modelo típico. [...] En realidad, donde la fórmula sustituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino *repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte.*” (Eco, 2013: 271)

En la música española de mediados de siglo XX, el caso paradigmático de cambio de modo cultural, en ambos sentidos, es una parte considerable de la obra general de Joaquín Rodrigo como “cultivador de lo popular” (Ver capítulo II, subapartado 2.3.1., pág. 125). Concretamente su obra concertante o solista para guitarra basada en temas y formas musicales populares y, especialmente, el segundo movimiento, *Adagio*, del *Concierto de Aranjuez*. Obra exitosa desde su presentación en todas sus versiones:

“Desde el día de su estreno, la popularidad de esta obra no ha hecho más que crecer y crecer. Se puede decir que no existe país donde no se haya tocado, que no hay guitarrista en el mundo que no la haya punteado.” (Kamhi, 1995: 142). “No cabe duda de que el *Concierto de Aranjuez* era ya por aquellos años [1967] la música más popular de la música sinfónica contemporánea.” (Kamhi, 1995: 271)

El original para guitarra y orquesta es una obra musical en modo culto, de factura y forma clásicas, inspirada en antecedentes temáticos folclóricos o tradicionales, plena de recursos técnicos instrumentales populares (flamencos) y clásicos, con unos consecuentes populares (versiones) modernos y de ámbito masivo, que conllevan la popularización (democratización) y la internacionalización (universalización o desterritorialización) del objeto sonoro original por medio de sus

versiones posteriores, en otros géneros musicales, para otros contextos socioculturales, lo que también conlleva una aculturación del objeto.

3.3.4.1. Contexto de éxito

Como ya está reseñado en el contexto general de la vida y la obra de Rodrigo, destaca, por un lado, la confluencia en un momento histórico (las posguerras española y mundial del siglo XX) que condujo primero a unas circunstancias políticas especiales en España (nacionalismo exacerbado por la autarquía), unas consecuencias sociales y económicas en todo el mundo occidental (capitalismo y posibilidad de consumismo crecientes), industriales (la eclosión de los medios de comunicación, fundamentalmente la radio y el disco) y culturales (moda y facilidad de acceso de las mayorías a los bienes culturales).

“Con el desarrollo tecnológico operado en los últimos cien años, la llegada de los medios masivos de comunicación y a la vez cierto grado de democratización de la cultura, facilitado por la aparición de las industrias culturales y la generalización de la educación, la música ha alcanzado aspectos y dimensiones desconocidos en épocas pasadas.” (Ruesga, 2005: 7)

Más específicamente, el factor clave del éxito mediático y comercial, con la subsiguiente proliferación de versiones populares de esta obra, fue la coincidencia cronológica de la eclosión de los medios de comunicación y difusión en España, que propiciaron la propagación del disco y su influencia en la popularización y la internacionalización del *Concierto de Aranjuez* (entre otros factores por la realización de versiones en géneros ligeros), el optimismo y la coyuntura socio-económica positiva en países socioculturalmente cercanos y sensibles a ciertas características de la música española, como Francia (donde fue compuesto y versionado en su mayor parte) y EEUU (donde comenzó el fenómeno de versionar en *jazz* gracias al disco); países aliados y vencedores de la Segunda Guerra Mundial, así como en los países hispanoamericanos, todo ello en sincronía con la madurez creativa de Joaquín Rodrigo, entre los años cuarenta y sesenta.

“El *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* es una de las creaciones musicales más elocuentes del siglo XX. Tan grande es su popularidad que se han realizado con éxito transcripciones para cuarteto de jazz y para canción popular en varios idiomas y sus grabaciones son innumerables. Muchas veces le preguntan a Joaquín lo que piensa de

las versiones para jazz, de las versiones cantadas. Aunque éstas se suelen hacer sin su autorización, él debe admitir que algunas están logradas.” (Kamhi, 1995: 142)

Uno de los secretos del éxito y la popularización del *Adagio* y sus versiones puede estar en el acierto del título, tanto de la obra original como de las versiones cantadas española y francesa, que hacen referencia explícita a un contexto geográfico, lo que ha propiciado la popularización del lugar y la creación del mito. Aranjuez está muy cerca de Madrid, centro político y cultural de una España entonces muy centralizada, y es al mismo tiempo un lugar Real por sede palaciega monárquica, aristocrático, y popular por su cercanía a la capital y facilidad de acceso físico de las mayorías, así como lugar de paso y cruce de caminos en el centro de la Península Ibérica. La popularidad del sitio geográfico del título de la obra ha contribuido a la popularización de ésta, ha ido facilitando el acceso y democratizando nuestro tema musical: por todos los caminos se llega a Aranjuez y todo el mundo puede ir al sugerente “lugar de ensueños y de amor” que dice la letra de Alfredo García Segura en la canción *En Aranjuez con tu amor*. Porque, tras la proliferación de versiones populares, el Aranjuez mítico de la canción está en todas partes y en todas las clases sociales y modos culturales; cada grupo social, cada pareja, tiene “su” versión, pero todas el mismo mito, pues para los artistas que las montan, para la industria que las produce, y para el público que adquiere el producto –un disco, un vídeo, un espectáculo musical en directo–, Aranjuez no existe, no tiene por qué, como lugar físico, ni como símbolo de un pasado histórico-político real, sino quizá como mito nebuloso, como un “El Dorado” del amor romántico –o no tan romántico, siempre a propósito para ser aprovechado comercialmente por la industria–.

3.3.4.2. Democratización

Frente a la aristocratización del *Concierto de Aranjuez* original desde el presunto origen popular (tradicional o folclórico) de algunos de sus elementos musicales intrínsecos (rítmicos, melódicos, tímbricos), el conjunto de las versiones populares posteriores supone un claro ejemplo de democratización del arte. Pero no sólo desde el análisis musical de sus elementos intrínsecos, sino considerando el proceso comunicativo desde un solo origen (aristocrático, clásico, elitista, etc.) tanto de su emisor (Rodrigo y su entorno, elevado al marquesado por el rey Juan Carlos I)

hasta la variedad social (económica, política, ideológica) de los receptores de todos los tipos de versiones conocidas. Así, se produce un trasvase cultural desde lo elitista o aristocrático, considerado como restringido, cerrado y excluyente, hacia lo variado, lo popular, democrático, incluyente y exento de límites sociales.

La industria llena todos los huecos posibles, llega a todas las clases y lugares, masifica, unifica, globaliza y crea las necesidades de consumo allí donde no existen pero se dan las condiciones para que existan (Negus, 2005: 35). Considerándonos la industria como meros consumidores, nos ofrece el producto que necesitamos o creemos necesitar según sus estudios de mercado y propaganda a propósito de la creación de necesidades de consumo (Adorno, 1998: 167, 168). Porque al final del largo camino entre la idea temática (procedente de la matriz cultural del compositor) y el concierto ofrecido y aplaudido o el disco comprado (según las competencias de recepción adquiridas por el público), la diferencia no está exclusivamente en la técnica (del intérprete), su autenticidad, el buen gusto (de todos los implicados en el proceso comunicativo) sino en el rendimiento económico, el éxito comercial y la fascinación que ello produce en los medios de comunicación y en las masas que los mantienen. Todo esto lo cumple esta obra, y esa es la razón principal del fenómeno de sus múltiples versiones, que además se unen en un sistema simbiótico de alimentación recíproca económico-publicitario. Lo que el original da de autoridad, prestigio y autenticidad de lo primigenio, las versiones ofrecen de frescura, variedad, publicidad y dividendos, en modo retroactivo, sobre la obra original y su autor.

“En un principio mi mujer y yo tratamos de oponernos a esto, temerosos de que de alguna manera se fuera a lesionar el espíritu de la obra, pero no pudimos hacer nada, en primer lugar porque las casas editoriales por lo general no piden permiso al autor para hacer una versión, y en segunda porque los procesos autorales internacionales son muy complicados. En vista de tales dificultades dejamos rodar el asunto, y la multitud de versiones que se le han hecho a mi Concierto por fortuna le han dado mayor proyección, y aunque no recibo todas las regalías que me corresponden, principalmente aquellas que se generan en América Latina, de todos modos yo estoy satisfecho...” (Iglesias, 1999: 69).

Pero no sólo existe la producción cultural como bien de consumo, sino –para nosotros en su cualidad primigenia y esencial– como medio educativo en lo social y político: de un origen tal vez elitista y aristocrático como sugiere el título de un “Real

Sitio”, el lugar de su autor en la historia de la música española y su posterior título de Marqués de los jardines de Aranjuez –que aún hoy exhibe y ostenta su hija Cecilia– se pasa a un conocimiento y disfrute popular –en todos los sentidos del término– siendo tan cantado e interpretado por cantantes y músicos de toda clase social e ideología política, como disfrutado por su correspondientes y heterogéneos públicos.

“La canción *Aranjuez mon amour* empezó a circular por el mundo entero, interpretada -con más o menos fortuna- por una infinidad de cantantes de todas las categorías. Durante mucho tiempo fue el número uno en la *hit-parade* de Francia.” (Kamhi, 1995: 270)

Aunque bien es cierto que esta obra musical no es la única con tan afortunados consecuentes, ni es un fenómeno nuevo en la historia de la música. Muchos temas clásicos tienen sus versiones en diversos estilos y hay artistas que viven de versionar obras de otros, obras que otros hicieron de otra manera, para otros fines y con otras funciones. Pero en los tiempos modernos esta obra y el fenómeno de sus consecuentes es paradigma del éxito.

3.3.4.3. Desterritorialización y aculturación

Al pasar de tema original a versión, todo tema, no sólo el *Aranjuez* –pero especialmente esta obra en cuyo título aparece el nombre de un lugar geográfico real y muy significativo– se desterritorializa (García Canclini, 2008) con el paso del tiempo y la proliferación de versiones de diferentes nacionalidades. Pasa de pertenecer a un lugar concreto, localizable geográfica e históricamente, tanto por sus autores como por sus públicos originales, a ir difuminándose, perdiéndose su memoria y borrándose sus señas de los mapas y sus huellas de los caminos para los nuevos públicos a los que van destinadas las nuevas versiones, hasta convertirse en mitos cuyo origen y naturaleza se desconocen llegados a un cierto punto; leyendas en las que no se cree realmente, pues no se sabe siquiera si existen esos lugares y ocurrieron los hechos que se cuentan en ellas y en sus canciones.

Mientras Rodrigo recuerda –sesenta años más tarde, a sus noventa y siete años de edad– todas las circunstancias físicas que rodearon la génesis y el proceso de creación del *Concierto* –en Santander, París y Aranjuez primero–, de su estreno y

primeros éxitos –en Barcelona, Bilbao y Madrid después–, es más que probable que la mayoría del público francés de las versiones de la canción *Aranjuez Mon Amour*, desde los años sesenta y setenta, y menos aún el norteamericano de las versiones jazzísticas, no sepa situar Aranjuez en un mapa ni sepa si es un sitio, o quizá el nombre de un compositor o un intérprete. Así, a medida que ha ido versionándose el tema, se ha ido desterritorializando y ya no habla de un sitio real o un Real Sitio, y no está a cincuenta kilómetros de ninguna capital castiza ni camino –no por casualidad– del territorio quizá más simbólico de España en lo cultural folclórico y popular: Andalucía. Es una canción romántica más, universal y atemporal como muchas otras y como los sentimientos que despierta en sus viejas y nuevas audiencias. Se produce por tanto un fenómeno de aculturación o trasvase de unos contenidos culturales nacidos en un tiempo y lugar a otros, mediante un cambio de texto que implica un cambio de contexto propiciado por unas nuevas tecnologías no consideradas en la génesis de la obra original.

“En el fondo, lo que permiten las nuevas tecnologías es dar vida a productos que superan los límites de artificialidad que eran admisibles en un momento histórico determinado, mientras que su aculturación permite la articulación de nuevas autenticidades” (Adell, 2005a: 21)

A pesar de la desterritorialización y aculturación del tema original que produce el fenómeno de las versiones, la popularización del tema se produce inicialmente, además de en España, en dos ámbitos culturales bien definidos por la geografía política y el contexto histórico y social: Estados Unidos y Francia. Posteriormente también, aunque en menor medida, en Italia e Iberoamérica, es decir, toda el área mundial de cultura y lengua latinas predominantes o muy presentes. Son los territorios –pero ya no sólo en ellos– donde mayor repercusión e implementación ha tenido el *Concierto de Aranjuez* y las versiones populares de su *Adagio*.

- *Estados Unidos*. El primero en versionar fue Miles Davis (1959) por la facultad de las músicas mestizas (híbridas) y meridionales, como el *jazz* y el flamenco en adoptar (sintetizar, fusionar, “aflamencar”) cualquier tipo de melodía externa y convertirla en propia, fundamentalmente mediante el cambio de los elementos rítmicos y la métrica para adecuarlos al estilo, y los ornamentos melódicos, añadiéndole generalmente un soporte armónico nuevo. Poco

después siguió Chic Corea con una versión *latin-jazz* (1972) y el cuarteto de Jim Hall con Paul Desmond, Ron Carter y Roland Hanna (1975). Todas fechas muy tempranas. Los músicos estadounidenses de *jazz* fueron los pioneros y todas sus versiones son de gran calidad musical. Posteriormente vinieron algunas más. No podemos dejar de llamar “culta” a cualquiera de estas versiones, cuya característica más llamativa común a todas es la calidad técnica e interpretativa, el respeto por el original y la admiración por su autor.

- *Francia*. El segundo artista en versionar el *Adagio* del *Aranjuez* fue Richard Anthony (1968), y el primero en hacerlo en estilo *canción pop*. En este caso, la tradición de la *Chanson* francesa se apropia de lo que casi era suyo en origen (el *Adagio* nació en la *Rue St. Jaques* de París) y lo convierte también en algo nuevo, pero que no pierde el hilo de aquella tradición. Es el primero de una larga lista de versiones francesas y en francés por cantantes de todo el mundo, especialmente del mundo latino (Francia, Italia, Portugal, Brasil, etc.). A largo plazo es el modelo (*Mon amour*) que está teniendo más trascendencia mediática, provocando una versión española posterior (1988) del propio autor (*En Aranjuez con tu amor*) y teniendo más éxito entre el público popular de todo el mundo, en especial de habla española o francesa.
- *Iberoamérica*. Conforman un grupo notable en número y calidad los artistas iberoamericanos (Waldo de los Ríos, José Feliciano) que versionan el *Aranjuez*, si no como algo totalmente propio, sí muy cercano culturalmente y bien conocido o fácil de asimilar e interpretar en la lengua materna, así como especialmente guitarristas de distintos géneros y estilos (Carlos Santana, Cacho Tirao, Indios Tabajaras, Dilermando Reis, Laurindo Almeida, etc.) que se sienten obligados a interpretar el original o una versión propia, y asumir el reto de abordar una obra mítica para los guitarristas de cualquier estilo, que proporciona prestigio y audiencia.
- *Italia*. No sólo en Italia, sino por italianos en el mundo, son numerosas la versiones, especialmente vocales, tanto clásicas (Tres tenores, Andrea Bocelli,

Il Divo, Amici forever) como pop (Fabricio André, Massimo Ranieri, Dalida, Mina, Iva Zanicchi), cantadas en italiano o español.

3.3.4.4. Elementos intrínsecos y extrínsecos de éxito

El periplo del tema del *Adagio* del *Concierto*, según nuestro esquema de la movilidad cultural de la música anteriormente expuesto, pasa de la supuesta matriz folclórica (F) al concierto clásico (C) y de ahí a la popularización masiva (P): $F \Rightarrow C \Rightarrow P$. El éxito y popularización de esta obra, además de deberse a los factores mencionados: contextuales (histórico-culturales) y musicales (intrínsecos y extrínsecos), podemos analizarlo según su adecuación a las distintas definiciones de tal concepto desde distintos puntos de vista sociales, comunicativos y psicológicos:

- La adecuación y adaptación de la obra original y sus versiones populares posteriores al esquema de las mediaciones culturales de la comunicación (Martín Barbero, 1987).
- La calidad intrínseca, o adecuación de los elementos intrínsecos a su referente principal (Martí, 2000).
- Relacionado con la percepción y la empatía entre autor y público y las competencias de recepción lo más mayoritaria posible por parte de éste (Alcalde, 2007).
- La fortuna crítica o conjunción de elementos extrínsecos en la línea diacrónica (García Canclini, 2008).

El principio del camino hacia el éxito de la obra analizada se hallaría, por tanto y en primer lugar, en la acción individual acertada del compositor. Al crear una obra bella, bien proporcionada, correcta técnicamente e irrepetible en todos sus elementos intrínsecos y extrínsecos incluso por él mismo, aunque se haya acercado mucho con otras obras posteriores. Esta acción se encuentra en la naturaleza y disposición de los elementos formales musicales, aquellos que llamamos intrínsecos: melodía, ritmo, armonía, textura y forma, orquestación y concertación. “Pero especialmente destacan la calidad tímbrica y originalidad instrumental del segundo movimiento” (Paula

Coronas, entrevista en Anexo II). Una obra que, a la vista (y el oído) de las decenas de versiones que ha generado y los cientos de intérpretes de diferentes estilos que la han realizado, llega a conectar con públicos de muy distintas sensibilidades, porque se adapta a lo que cada uno de sus referentes sociales principales espera de ella.

Si aplicamos las máximas conversacionales de Grice²³, (sinceridad, pertinencia, cantidad estricta, buena figura) ya puestas en clave musical por Alcalde (2007: 184), al *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* y a sus versiones ligeras, podríamos pensar que atañen a lo intrínseco de estas músicas tan presuntamente triunfantes puesto que estos elementos cumplen aquellas máximas, pero vemos que todas acaban en el oyente, receptor del mensaje, y su comprensión del mismo, elemento exterior a la propia música pero factor indispensable en el proceso comunicativo de ésta. En este factor hace hincapié la comunicación como clave del éxito. Porque, por su parte, la acción de los medios de comunicación y difusión, ya reseñada, forma parte de la conjunción de elementos extrínsecos del fenómeno musical y también del contexto histórico y social de éste como fenómeno cultural.

3.3.4.5. La guitarra y los intérpretes

Entre estas últimas, el contexto cultural propicia la revalorización de la propia guitarra como instrumento musical culto, que podemos resumir en tres aspectos relacionados entre sí, con el desarrollo tecnológico y con los nuevos paradigmas artísticos, estéticos-estilísticos de la época: 1) la madurez organológica alcanzada en la segunda mitad del siglo XIX, su progresivo perfeccionamiento y adaptación posteriores a las músicas posrománticas, modernas y ligeras, como el impresionismo, el flamenco y los folclores españoles y americanos, antiguos y renovados; 2) su conversión en el instrumento musical paradigmático del nacionalismo (en este caso el *neocasticismo*) españolista del primer tercio del siglo XX frente al tardo-romanticismo y neoclasicismo internacionalista europeo –cuya representación icónica instrumental sería el piano o la orquesta sinfónica–; 3) siempre presente en los tres modos culturales de la música, su mundialización posterior con el *jazz*, y sobre todo con el pop, el *rock* y sus fusiones,

²³ H. P. Grice. “Presupposition and Conversational Implicature” en P. Cole (Eds) *Radical Pragmatic*. Nueva York. Academic Press. Citado por Alcalde (2007).

ayudado este proceso por la novedosa posibilidad de ser amplificado su sonido con las nuevas tecnologías electrónicas. Esto último ha permitido poner a la guitarra al mismo nivel de intensidad acústica, no ya que otros instrumentos, sino que la misma masa orquestal sinfónica al completo, manteniendo su organología clásica, o formar parte de las orquestas de *jazz* y los potentes grupos de pop y *rock*, en su formato de guitarra eléctrica. Este instrumento de consideración vulgarizada, rescatado de su tradición clásica y sus limitaciones para la gran música romántica por el impresionismo novecentista, forma parte de la esencia de la obra de Rodrigo y contribuye al éxito de la mejor de ellas:

“A su éxito mundial pudo contribuir la falta de repertorio para guitarra y orquesta en un momento en que este instrumento cobraba inusitado auge en todo el mundo, también su música amable sin mayores problemas y, sobre todo, los innumerables arreglos de música ligera y de jazz.” (Marco, 1983: 171)

Es decir, que además de la oportunidad de la elección del instrumento solista y la orquestación de la obra original, se produce una interacción o correspondencia recíproca entre las versiones ligeras y la obra original en cuanto a la contribución al éxito y fama de la obra: al ser ligera, melódica y cantable se populariza (cualificación específica en lo cultural) mediante la realización de versiones en géneros populares, y esto contribuye a la popularización (cuantificación positiva comunicacional) de la obra original tal cual, al darla a conocer al público masivo, consumidor de aquellos géneros populares y ligeros.

Entre las mediaciones de las tecnicidades (Martín-Barbero, 1993), el principal, aquellos para los que se construyen los instrumentos: los intérpretes. Los grandes guitarristas españoles y extranjeros que son, junto a grandes orquestas y directores, los verdaderos valorizadores de esta obra, destacando por su prestigio y carisma especialmente Regino Sainz de la Maza (que lo encargó y estrenó), Narciso Yepes (que lo hizo internacional), Pepe Romero (que lo mantiene vivo) y Paco de Lucía (que lo mitifica) entre los españoles; y Julian Bream, Ida Presti, John Williams, Kazuhito Yamashita o Manuel Barrueco entre los extranjeros (que lo universalizan). Sin el buen hacer y la profesionalidad de todos ellos –entre otros muchos–, pero especialmente de los dos primeros, quizá no habría sido posible el éxito, pues ellos han sido los pioneros

y el ejemplo para los jóvenes guitarristas que se han acercado a esta obra, y quizá a la música en general, por el seguimiento al intérprete –la primera de las opciones sentimentales y sociales de acercamiento del público a la música– al que han tratado de emular. Todo ello ha ido sucediendo desde los años inmediatos siguientes a su estreno.

Posteriormente, las versiones populares, como las “distintas miradas” (García-Canclini, 2008) que sobre la obra se realizan –son los segundos actores de las mediaciones técnicas, los que verdaderamente conducen a la producción de nuevos formatos industriales– empezando por la jazzística de Miles Davis (1959) y la pop de Richard Anthony (1967), que masifican el consumo y la disponibilidad del tema musical del *Adagio* para públicos y ritualidades diversos. La popularización del *Adagio* no se logró plenamente con su estreno en 1940: empezó allí, pero se ha convertido en un largo proceso in crescendo, un continuum que dura ya más de setenta años, trasciende la larga vida de su autor y llega hasta la actualidad sin solución de continuidad.

“El Concierto de Aranjuez, para guitarra y orquesta, es una de las obras de más perdurable éxito de toda la música española. Éxito sorprendente, pues, aunque sería estúpido negarle atractivo, no corresponde quizá a sus méritos intrínsecos en relación a otras obras del propio Rodrigo. Sin embargo, su aceptación no fue inmediata y sus primeras audiciones se aplaudieron más por patriotismo que por convencimiento.” (Marco, 1983: 171)

Y en este tramo desterritorializado y aculturizado del camino histórico recorrido por el tema, que empezó a sonar desde la guitarra, ésta ya no es el elemento extrínseco principal del fenómeno, como lo fue de la obra original. La diversificación de instrumentos solistas y el empleo de la voz y de música electrónica en las versiones populares obligan al viejo instrumento con el que empezó todo a compartir el espacio sonoro y el éxito, el timbre y la atención del receptor.

3.3.4.6. Público

La acción y reacción del público puede ser más o menos dirigible según técnicas publicitarias y de mercado (es decir, directrices políticas), pero en el fondo la masa siempre tiene un rincón impredecible, como cada una de las personas que la forman. El público de esta obra, y el de sus versiones populares, ya no es el mismo que hace

setenta años abarrotaba las salas de concierto españolas y francesas o ha propiciado y respondido a la producción de la industria en el mercado. Se ha hecho tan heterogéneo como diversas son las posibilidades de recepción que ha ido obteniendo la obra durante este tiempo y tiene en la actualidad. En este caso el público mayoritario de la música clásica, aquel que en España nunca había soportado el denso sinfonismo centroeuropeo (Marco, 2002), reconoce en esta obra el timbre del viejo instrumento español acompañado de una música que, nunca exenta de calidad y en un formato novedoso para la mayoría, como es el de instrumento solista en la orquesta sinfónica moderna. Desde el primer momento, gracias a lo primero (viejo timbre, patriotismo) y a pesar de lo segundo (formato novedoso) se produce la empatía y sigue llenando las salas de concierto de lugares cada vez más diversos a lo largo y ancho del mundo. Según la SGAE²⁴ el *Concierto de Aranjuez* fue, a sus más de setenta años, la obra española de mayor recaudación en el extranjero en 2001 (año el centenario del nacimiento de Joaquín Rodrigo), la obra española con mayor repercusión internacional, hasta el punto que consigue imponerse en las listas de ventas a piezas de música pop como *Macarena* de Los del Río y a *Corazón partío* de Alejandro Sanz. Pero sobre todo es la obra que más dinero ha generado en toda la historia de la SGAE (Anuario SGAE 2001). He aquí una respuesta a la pregunta de si el éxito puede cuantificarse.

Por otro lado, el público quizá menos exigente con el formalismo y la ritualidad de la música clásica, que asiste a los conciertos de *jazz*, o de música pop y, sobre todo, que adquiere el producto grabado por sus intérpretes favoritos para escucharlo hoy en unas condiciones impensables e impensadas por el compositor en 1939. Este público heterogéneo es el continuador de aquel primigenio que propició el principio del éxito de la obra original, pero es uno más entre los variados tipos de público producidos por el paso del tiempo y la diversidad de versiones producidas para llegar a los diferentes estratos sociales por múltiples canales y soportes. Es decir, que todo el proceso, el fenómeno, fue posible gracias a la reproductibilidad de las versiones, hechas principalmente para esos soportes tecnológicos, mientras el original lo fue, y lo sigue

²⁴ Sociedad General de Autores y Editores.

siendo, para su interpretación en vivo por brillantes solistas y grandes orquestas en grandes escenarios ante un público específico degustador de “clásicos populares”.

3.3.4.7. Consideraciones del autor sobre el éxito de su obra

Preguntado el autor sobre los motivos del éxito total de esta obra, su respuesta fue lo siguiente:

“¿Qué tiene esta obra, que ante los más diversos públicos, distintos en calidad y en cantidad, distintos también en sus preferencias, costumbre, y aún razas, gusta con la misma fruición, despierta la misma emoción, el mismo entusiasmo? -Sinceramente no lo sé. Si lo supiera habría encontrado el éxito, la panacea, en una palabra, la piedra filosofal de mi propia música y de mi propio éxito.” (Iglesias, 1999: 284)

Aunque la pregunta retórica que se hace a sí mismo es de por sí esclarecedora al usar el término *emoción*, –donde creemos está la clave del asunto– el compositor parece que no se da cuenta que se contradice al pretender alcanzar un éxito que ya ha conseguido con esa obra. Otra cuestión sería su intención de repetir y seriar (cuando habla de “piedra filosofal” así lo entendemos), como intentó con varios conciertos posteriores (nada menos que once) para otros instrumentos o para la misma guitarra sin conseguir el mismo éxito (cosa evidentemente difícil, ya que ni él ni ningún otro compositor español o extranjero ha conseguido antes ni después en este formato musical). Pero sí consiguió con los siguientes once conciertos obras de un nivel técnico y artístico a la altura del *Aranjuez* que, según Tomás Marco, sólo sería superior a todos ellos en “no ser *formulario*”, (Marco, 1983: 171). Es decir, en la aplicación de una fórmula o imitación de un modelo para conseguir el mismo efecto, cosa no lograda sino con el modelo mismo variado, versionado y –en cierto sentido– desvirtuado, como es el caso de todas las versiones populares del tema del *Adagio*. Principio de una serie posterior y paradigma de todo un subgénero musical como el concertante, en este caso con guitarra, sean los demás conciertos epígonos, antecedentes o consecuentes, del mismo compositor y de otros posteriores, como creemos que no sólo en España, músicos de la Generación del 27 (E. Halffter, F. Remacha, Bacarisse, etc.) de la del 51 (García Abril y otros) y posteriores como L. Brouwer, con once conciertos o el mismo T. Marco (*Concierto del Agua*) son de alguna manera *formularios* de la obra guitarrística concertante de Rodrigo.

IV. EL CONCIERTO DE ARANJUEZ

4.1. Original y versiones

“El *Concierto de Aranjuez* toma su título del famoso sitio real situado a cincuenta kilómetros de Madrid, camino de Andalucía. Aunque este concierto es un trozo de música pura, sin programa alguno, su autor, al situarlo en un lugar, Aranjuez, ha querido señalarle un tiempo: finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, Cortes de Carlos IV y Fernando VII, ambiente sutilmente estilizado de majas y toreros, de sonos españoles de vuelta de América” (Kamhi, 1995: 141; Iglesias, 1999: 181)

Rodrigo compuso su gran obra el año 1939 en París, poco antes de su vuelta a España. Fue estrenada el 9 de noviembre de 1940, en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, con Regino Sainz de la Maza como guitarra solista, la Orquesta Filarmónica de Barcelona y César Mendoza de Lasalle como director (Gallego, 2003: 124; Iglesias, 1999: 180; Marco, 1983: 171; Moyano Zamora, 1999: 110; Suárez-Pajares, 2001: 80; 2009: 114). En diciembre de aquel mismo año fue presentado triunfalmente en Bilbao y Madrid, ahora bajo la dirección de Jesús Arambarri y siempre con Regino Sainz de la Maza como solista. Esto no implicó un triunfo absoluto e inmediato en todos los aspectos y en la medida en que puede hacerlo una nueva obra de estilo clásico y género concertante en una sociedad determinada. Tras el primer momento mágico de los años de composición y estreno, el segundo impulso aún tardaría diez años en llegar –lo que en términos actuales es mucho tiempo, y no digamos en los parámetros temporales de géneros como el pop– pero supone la definitiva implementación de la obra mediante la publicación de su partitura, su interpretación por otros solistas de prestigio emergente, su primera grabación y ejecución internacional.

“En 1945 era ya la obra más popular de Rodrigo aunque la partitura seguía sin editor: ninguno apostaba por el futuro de este concierto y creyeron que tras la moda seguiría el olvido. Así que, en 1949, diez años después de haberlo finalizado, pidió alguna ayuda y lo editó él mismo, y comenzó a triunfar en toda Europa.” (Gallego, 2003: 126)

Desde entonces no ha dejado de acompañarle el éxito, como un *crescendo* continuo en progresión geométrica, allá donde ha sido presentado y repuesto hasta la actualidad, con infinidad de grabaciones en todos los formatos que han ido

proporcionando las tecnologías de cada momento. La primera grabación la realizó Regino Sainz de la Maza en 1948 con la Orquesta Nacional dirigida por Ataúlfo Argenta para EMI-Odeón. La primera edición de su partitura fue en 1949 por la Sociedad de Estudios y Publicaciones del Marqués de Bolarque, con lo que comenzó su difusión pública y la posibilidad de su interpretación por otros guitarristas de la época. El primero fue Rafael Balaguer en enero de 1947, pero el comienzo de su andadura entre los grandes intérpretes fue en diciembre del mismo año con Narciso Yepes y la Orquesta Nacional también dirigida por Ataúlfo Argenta. La primera interpretación fuera de España fue en la Sala Pleyel de París el 24 de marzo de 1949 por Ida Presti, y la segunda también en la capital francesa en mayo de 1950 por Narciso Yepes, mientras que Julian Bream lo estrenó en Londres en abril de 1951 (Suárez-Pajares, 2009: 114).

El estreno en Barcelona (1940), así como las siguientes presentaciones en Bilbao y Madrid el mismo año y el segundo impulso de su grabación y primeras presentaciones francesas (1948-1950) son un hito importante no sólo para Rodrigo, sino para el devenir histórico de la música española en el siglo XX –especialmente para la guitarrística– por representar: 1) el triunfo de un compositor nacional cuya música trascendería las fronteras y los tiempos, consiguiendo la entrada en el podio de los grandes maestros de la música española de todos los tiempos; 2) el asentamiento histórico definitivo del *nacionalismo casticista* (Marco, 1983: 169, 170) o *neocasticismo*; y 3) la introducción definitiva de la guitarra en el ámbito de la orquesta sinfónica como instrumento solista, y su puesta en el punto de mira de los compositores a nivel internacional, junto a la labor paralela de los grandes guitarristas de la época, sobre todo de Andrés Segovia, campeón en esta faceta desde los años veinte del siglo XX. En cualquier caso, este nuevo apogeo nacionalista, o neocasticismo, como gustaba llamar a su estilo al propio Rodrigo (Moyano, 1999: 203), sentó muy bien en un país depauperado, en plena posguerra, y también a un régimen político sumido en la autarquía y necesitado de acontecimientos culturales que publicitasen y acrecentasen el valor de lo propio como medio de justificación y enaltecimiento del nacionalismo frente al aislamiento internacional.

Debido al éxito, si bien no inmediato –pues transcurren casi veinte años hasta la publicación de *Sketches of Spain* (1960), de Miles Davis–, tras el triple estreno en España, se produce un fenómeno internacional, progresivo e imparable hasta nuestros días: la adaptación del segundo movimiento del concierto, *Adagio*, por parte de un buen número siempre creciente de músicos de los más diversos géneros musicales y corrientes estilísticas, siempre dentro de las consideradas músicas populares. Este hecho contribuye de una manera definitiva a la popularización, y la internacionalización, tanto de las nuevas versiones y sus intérpretes, como de la propia obra original y del autor.

“Por un lado me satisface (“Aranjuez mon amour”), pero por otro no me gusta. La música sinfónica no debe pasar al campo de la ligera. Claro que como está de moda no hay más remedio que admitir el hecho. Las versiones ligeras tienen el peligro de anular la original, aunque en mi caso no ha ocurrido así. El *Concierto de Aranjuez* se vende ahora mucho más que antes.” (Iglesias, 1999: 59)

Desde la distancia, ya histórica, de más de setenta años transcurridos desde aquel estreno, veinte años parecen pocos, pero en la dimensión de la vida de un compositor es mucho tiempo, y en el ámbito de la música popular masiva es casi impensable actualmente mantener la misma pieza en el candelero de los medios de comunicación más de una temporada. Aunque sabemos del éxito de ciertos espectáculos musicales y teatrales que se mantienen durante años –incluso décadas– en las carteleras de Broadway, más como atracción turística por su tipismo o pintoresquismo tópico que por su contenido artístico o por su carácter de entretenimiento pasajero del público autóctono, como también sucede con el llamado “flamenco turístico” por algunos flamencólogos (E. Rioja, entrevista en Anexo II). De ahí el mérito de esta pieza, que parece nueva tanto tiempo después y a la que empiezan a salirle versiones por todas partes tras el lapso de diez años de titubeantes presentaciones del original en la década de los cuarenta sin encontrar siquiera editor para la partitura, lo que sugiere unos primeros años difíciles a pesar de las declaraciones *a posteriori* de su autor y de la esposa de éste. Esto sucede unas veces con el beneplácito y otras con el disgusto del propio compositor que, posiblemente empujado por las circunstancias y ante la perspectiva de perder parte sustancial de los derechos de autor, realiza sus propias adaptaciones ligeras de la pieza. Las dos

primeras son canciones: *Aranjuez mon amour* (1967) con texto francés de Alfred Guy Bontempelli, y *En Aranjuez con tu amor* (1968) para voz y piano, versión española con texto de Alfredo García Segura. Posteriormente realiza una versión instrumental: *Aranjuez ma pensée* (1988) con tres instrumentaciones distintas; la primera para voz y guitarra, con texto de Victoria Kamhi; la segunda para guitarra sola; y la tercera para piano solo. Además de la transcripción del *Concierto* completo para arpa y orquesta (1974), esta última sin salirse del texto musical original del género clásico, pues sólo adapta la parte solista al arpa dejando intactas las partes orquestales del *Concierto* original.

Músicos de todo tipo aprovechan la posibilidad de beneficio publicitario y económico que puede proporcionar el famoso e impactante tema para realizar sus propias versiones: grandes jazzistas como Miles Davis (en *Sketches of Spain*), Chick Corea (*Spain*), Jim Hall con Paul Desmond y Chet Baker; The Modern Jazz Quartet con Laurindo Almeida; cantantes pop como Richard Anthony (*Aranjuez mon amour*), Nana Mouskoury, José Feliciano, Paloma San Basilio; folclóricas de diferentes lugares del mundo latino –en la más amplia acepción del término– como Amalia Rodríguez o Mercedes Sosa, y grupos *folk* como Jarcha o Mocedades; artistas del *jazz-rock* (Santana), música disco, flamenco, rumba, instrumentales o figuras del bel canto (José Carreras, Plácido Domingo, Andrea Bocelli). Todos ellos, y muchos otros artistas más o menos conocidos, versionan el tema en todos los géneros existentes y en todos los estilos posibles e imaginables, siendo algunos de ellos poco o nada sospechosos de actuar movidos exclusivamente por una motivación comercial. Este hecho es elocuente en cuanto al valor puramente musical y la capacidad de sugestión, ejercida sobre todos esos músicos, de la melodía compuesta por Rodrigo.

“Pero, sí: quizás de este modo llegaba a otro sector de gente...Ha dado dinero, pero no tanto como se dice. Se pierde mucho en trámites por ahí...De la canción, hay unas treinta grabaciones [en 1970] cantadas hasta en sueco y en japonés, en italiano y en catalán...Hay versiones más o menos felices. Hay de todo...” (Iglesias, 1999: 58)

Si en 1970 el propio autor conocía la existencia de unas treinta versiones, nosotros hemos recopilado hasta el momento (primer período 2009 - 2010; segundo período 2013 - 2015) un fondo de más de cien (109) archivos sonoros y audiovisuales

de versiones distintas y por distintos intérpretes, del *Adagio*, del *Concierto de Aranjuez* a modo de muestra, con el propósito de ser más representativo que exhaustivo.

Exceptuando la versión de Chick Corea, no es posible contar con partituras de esta multitud de versiones populares, tanto por no haberse publicado, al ser materiales de trabajo de las distintas orquestas y arreglistas, y por tanto no comercializado, como por motivos logísticos, dado su alto número y dispersión temporal y geográfica. Asimismo, dada su naturaleza popular, muchas versiones grabadas carecen de partitura por definición, y para las que puedan tenerla, el texto musical es un apoyo secundario, cuando no irrelevante a efectos analíticos. Tal es el caso de las versiones pop en general, y especialmente las jazzísticas, en que cada interpretación supone un desarrollo (instrumentación, improvisaciones) y un resultado musical (estructural, formal) distinto, dado que “la obra nunca es un modelo que se repite fielmente. [...] En el jazz la obra siempre está aún por hacerse.” (Donà, 2008: 201). De ahí la primacía e importancia de la fuente sonora para este estudio, aunque en el siguiente apartado se realiza un análisis exhaustivo de las partituras originales y autorizadas de Rodrigo.

Los archivos sonoros de las versiones populares los clasificamos desde un punto de vista cultural, y por consiguiente genérico, en seis apartados según el discurso musical que ofrecen, teniendo como referente la mayor o menor cercanía al texto original –la partitura realizada por Rodrigo para guitarra y orquesta sinfónica–, la orquestación empleada y el tratamiento estilístico dado al producto. Pertenecientes a la música culta o género clásico los tres primeros, y al heterogéneo ámbito de las músicas populares los otros tres, cuyo referente textual, en estos últimos, son las versiones escritas para voz e instrumentos que posteriormente hizo o autorizó el propio Rodrigo en 1967 y 1988. No todos coinciden con una división típica por géneros musicales, ni desde un punto de vista musicológico ni desde el comercial. Cada uno de estos representa un porcentaje del total de la muestra, que puede parecer muy pequeña en el conjunto de la música popular de la segunda mitad del siglo XX. Pero aparece como muy interesante observar que, clasificados en sólo seis apartados discursivo-musicales o genéricos, –según nuestro criterio, aunque podrían ser más– aparecen más de cien versiones distintas de un mismo tema con autor conocido, lo

que es mucho, especialmente si se tiene en cuenta que sólo trabajamos con archivos sonoros adquiridos en Internet por el sistema de intercambio p2p (*e-Mule* y en menor medida *songr*), y complementamos con la información obtenida mediante buscadores populares como *Google* y, en menor medida, *Youtube*. Con lo que esta proporción numérica y su relación genérico-estilística nos llevan a las siguientes consideraciones:

1. El número de versiones es desconocido y mucho mayor del centenar tomado como muestra, pues no es seguro que todas las existentes puedan encontrarse en Internet al no haber sido subidas a este medio: el propio autor comenta, refiriéndose obviamente sólo a versiones cantadas, que hay versiones en japonés, sueco o catalán que no aparecen por la red y nosotros desconocemos.

2. El tipo de archivos que se cuelgan y comparten corresponde a públicos de cualquier tipología social, no sólo a la música que puede gustar a cierto tipo de internauta cuyo perfil es a priori el de un joven, conocedor de las posibilidades de las nuevas tecnologías informáticas y en cierto modo transgresor de una supuesta e incierta legalidad, con el que no identificamos al consumidor de muchos (quizá la mayoría) de los archivos analizados, en apariencia y presuntamente dirigidos a un público de perfil distinto: de edad madura, conservador, algo *out* en cuanto a las últimas modas musicales y tecnológicas, y presuntamente no habitual en ciertos lugares de la red donde se consigue música *in*.

3. Hay que tener en cuenta que quizá operamos sobre prejuicios y damos por supuestos ciertos estereotipos sociales más o menos rígidos que, o no existen en la realidad, o son más móviles, flexibles y porosos de lo que pensamos, como los límites de los estratos socio-culturales a los que supuestamente pertenecen. Es decir, que la correspondencia público-género musical no tiene por qué ser unívoca ni cerrada: una sola persona puede gustar música de varios géneros distintos, hecho que parece más factible cuanto mayor sea el nivel sociocultural, la cantidad y calidad de la información recibida y la propia afición a la música.

4. El hecho de buscar y encontrar archivos sonoros en un medio popular de fácil acceso, nos garantiza que el contenido obtenido es popular en cualquiera de sus acepciones: de dominio público y fácil de adquirir en cuanto a capacidades técnicas y

conocimientos tecnológicos, y económicamente asequible pues, al margen la inversión económica que supone la adquisición y mantenimiento de un ordenador personal con conexión a Internet, es gratis.

5. Este método nos garantiza cierto grado de aleatoriedad en la aparición y el número de los archivos de la muestra, sobre las que no tenemos prácticamente poder de decisión en el hecho de su aparición, en el tipo de archivo, en la decisión de un número indeterminado de personas de cualquier lugar del mundo que deciden compartirlos en la red, en el tiempo que tarda en completarse la descarga ni en el orden en que aparecen en la carpeta de recepción de nuestro programa de intercambio p2p.

Los seis apartados en que agrupamos las versiones analizadas son los siguientes:

4.1.1. Versión original para guitarra (o arpa) y orquesta sinfónica

Considerando como tal a toda la que ofrece una lectura fiel de la partitura original de Rodrigo para guitarra y orquesta sinfónica, en este caso y según nomenclatura habitual: 2(1). 2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Cuerdas. O sea: dos flautas (un flautín), dos oboes (un corno inglés), dos clarinetes, dos fagotes; dos trompas, dos trompetas; violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajo. Es decir, que consideramos *versión original*, aunque no sean exactamente iguales, las decenas de grabaciones, desde la primera, ya histórica, de Sainz de la Maza en 1948 hasta las últimas, ya en el siglo XXI, así como las centenares o quizá miles de interpretaciones que con mayor o menor fortuna, pero siempre en aquel formato orquestal y siguiendo la partitura firmada por Joaquín Rodrigo, se han realizado desde el estreno de 1940. Pero más efectivamente desde la primera edición de su partitura en 1949 y la consiguiente generalización de su interpretación por los grandes concertistas. Los primeros Ida Presti (1949) y Narciso Yepes (1950). Analizamos dos audiovisuales y cinco archivos sonoros de los más significativos entre cientos: Eduardo Fernández, Paco de Lucía, Pepe Romero, Regino Sainz de la Maza, John Williams, Narciso Yepes [1 y 2].

4.1.2. Versiones clásicas con algún cambio o mutilación

Tanto de la parte solista (por razones evidentes de dificultad de algunos pasajes, como la segunda *cadenza* de la guitarra a solo que nunca aparece) como alteraciones de la orquestación, quizás buscando una mayor adecuación formal y proporcional de la obra a un público no acostumbrado a los rigores de la interpretación clásica. La puesta en escena es similar al ritual clásico original, a veces con más sensacionalismo escénico, acentuando ciertos aspectos indumentarios y aprovechando al máximo las ventajas de las tecnologías audiovisuales. Son 16 archivos, en general de realización más reciente que las versiones pop, basados en el título y la obra original. Sólo dos de ellos se nombran como las versiones francesa y española posteriores: *Aranjuez mon amour* o *En Aranjuez con tu amor*, respectivamente. Intérpretes por orden alfabético: Maurice André; Julian Bream; Caravelli (Claude Vasori); Manuel Cubedo; Eternity II; Sergio Gallardo; James Galway; Intimate Orchestra; Raymond Lefevre; Paul Mauriat (2); Los Mayas; Franck Pourcel; André Rieu; The Rosenberg Trio; Turibio Santos; Xuefei Yang.

4.1.3. Versiones cantadas adaptadas o autorizadas por el autor

Por cantantes de ópera, belcantistas, o intérpretes de estilos ligeros de gran técnica, que suelen interpretar *En Aranjuez con tu amor* con más que solvencia y acompañados, generalmente, por grandes orquestas que suelen respetar las partituras. También se acentúan aspectos de los lujos indumentarios y de puesta en escena así como el uso de tecnología audiovisual punta y canales de comunicación masivos. Son ejemplo evidente de música clásica *popularizada* en el sentido cuantitativo del término, o de “cultura superior” presentada “en situación de nivelación con otros productos de entretenimiento” (Eco, 2013: 57). En el ámbito radiofónico se ha llamado “clásicos populares” a los autores e intérpretes de este tipo de música, entre otros factores, por la manera de ser presentada. Son 15 archivos de este género los analizados, la totalidad de los cuales, de la versión española *En Aranjuez con tu amor*. Intérpretes por orden alfabético: Amici Forever; Charles Aznavour; Andrea Bocelli; Sarah Brightman; Montserrat Caballé; José Carreras; Il Divo;

Plácido Domingo; Altemar Dutra; Dyango; Katherine Jenkins; Fernando Lima; Liriel & Rinaldo; Nana Mouskouri; The Ten Tenors.

4.1.4. Versiones vocales pop de las adaptaciones autorizadas o libres

Son *versiones de versiones*, algunas muy lejanas de las adaptaciones del autor. Aquí se encuadran los temas cantados en diversos estilos del variopinto género que en general llamamos pop y que encuadra la música ligera con vocalista: canción melódica, fado, folk, disco, etc. Podría subdividirse a su vez en varios géneros y subgéneros musicales, pero a efectos discursivos tienen en común el ser versiones cantadas, en cualquier idioma, generalmente latino, con la orquestación o la estructura formal según las versiones vocales realizadas o autorizadas por Rodrigo [1] o libres [2], más alteradas éstas musical y estructuralmente, y más alejadas de aquéllas también en sus elementos extrínsecos. Algunas ofrecen una calidad técnica y artística evidente, estando a medio camino entre los géneros clásico –versión que llamaríamos “clásica” e incluiríamos en el apartado anterior– y popular; justamente en una “tierra de nadie” entre modos culturales distintos, por lo que sirven como demostración de la débil línea divisoria entre modos culturales, géneros artísticos y estilos musicales. Son 27 archivos, de los que 14 siguen la versión española *En Aranjuez con tu amor*, principalmente por intérpretes españoles; 7 son de la versión francesa *Aranjuez mon amour*, por otros intérpretes europeos (franceses, italianos, portugueses) y 2 son más libres y uno es “*a capella*” (sin acompañamiento instrumental) y sin letra. Intérpretes, por orden alfabético: Richard Anthony; Dalida; Danny Daniel; Fabrizio De André; Arielle Dombasle; José Feliciano; José Guardiola; Ginamaría Hidalgo; Jarcha; Robert Jeantal; Gloria Lasso; Danielle Licari; Manzanita; Jean Francoise Maurice; Milva & James Last; Mina; Jairo Moreno; Said Mrad; Los Mustang; Operatica; Massimo Ranieri; Amalia Rodrigues; Paloma San Basilio; Helene Segara; Sonia Terol; Tarja Turunen; Iva Zanicchi.

4.1.5. Versiones instrumentales pop

Igual que el apartado anterior, podría subdividirse en: pop, pop-rock, disco, *new age*, aflamencadas (flamenco-pop, nuevo flamenco, rumbas), etc., o sea, géneros y subgéneros muy fusionados que a su vez podrían clasificarse en varios apartados y sub-apartados según otros tantos criterios. Algunas de estas versiones son ya muy

libres y alejadas de los modelos originales, apenas bosquejando el tema principal sobre un fondo orquestal o instrumental completamente distinto, con una estructura formal en general muy simplificada y unas calidades técnicas y artísticas muy dispares. Forman el grupo más numeroso y heterogéneo de los archivos encontrados en Internet y analizados, comportando más de un tercio del total. Tienen en común el ser versiones de conjuntos instrumentales medios o pequeños, sin voz solista. Son 34 archivos analizados de este género, cuyos intérpretes son: Mr. Acker Bilk; Herb Alpert & The Tijuana Brass; Armik ; Chet Atkins & Tommy Emmanuel; Jean Claude Borelly; Eddie Calvert; Claude Ciari; Louis Clark & Royal Philharmonic Orchestra; Ernesto Cortazar; Waldo de los Ríos; José Luis Encinas; Flauta de Pan; Golden Guitar; Trevor Jones; Manu Klein; Lafayette; James Last & Maurice Andre; Giovanni Marradi; Werner Muller; Carlos Nuñez; Fausto Papetti; Pan Pipes; Dilermando Reis; Los Relámpagos; Nini Rosso; Uli Jon Roth (Ulrich Roth); The Shadows; Jake Shimabukuru; Cacho Tirao; Los Indios Tabajaras; Isao Tomita; Ty Unwin Feat; George Zamfir.

4.1.6. Versiones jazzísticas

Este apartado sí está en función del género musical propiamente dicho, aunque se contempla la fusión de lo que llamamos *jazz* –ya híbrido y fusionado por naturaleza entre lo africano y lo europeo desde su génesis americana– (Gioia, 2002: 14) con otros géneros populares en etapas posteriores de su evolución, como el *rock*, tecno, flamenco o salsa, y también con la música clásica contemporánea, lo que ha dado como resultado un conjunto heterogéneo, diverso en cuanto a sus corrientes estilísticas. Esta variedad viene determinada tanto por la dilatación temporal de las creaciones analizadas (1959-2005) como por la diversidad de su origen geográfico, aunque predominando las del ámbito latino y americano (Estados Unidos, Brasil, Cuba, España, Francia, Italia, etc.). Dada la calidad musical –aunque a veces no tecnológica– que suelen tener, las versiones realizadas por músicos de este género musical tratan el tema habitualmente como punto de partida para una ronda de improvisaciones o solos instrumentales, poniendo el énfasis, en la mayoría de los casos, en la interpretación concreta sobre la composición abstracta, y siempre predominando la función sobre la forma (Bourdieu, 1998: 27, citando a Panofsky) –por eso el *jazz* es popular a pesar de su presunta intelectualidad– y el momento presente (la versión) sobre el pasado

perfecto e inamovible (el tema original). Porque, como dice el músico y filósofo Massimo Donà, el del jazzista es “un mundo cuyo ritmo obliga a convertir cualquier hipótesis de la experiencia en negación radical del dato; es decir, de aquello que se presenta ante los ojos como quieto e inamovible pasado. Una negación firme de su inevitable perfección.” (Donà, 2008: 223). En efecto, la interpretación se concreta, en algunos casos, como un mosaico de motivos a desarrollar más o menos libremente por los solistas, aun sin salirse de una estética colectiva, pero sí de la temporalidad y la espacialidad marcadas por los textos originales –sean éstos las partituras o los modelos auditivos en distintos tipos de soporte– como una recuperación del espíritu primitivo del estilo *Nueva Orleans*; y en otros casos como un ejercicio de fidelidad a alguna de las partituras originales autorizadas por el propio Rodrigo. Son 17 los archivos analizados que encajan en este género, de los intérpretes Laurindo Almeida & *The Modern Jazz Quartet* (1978); Michel Camilo & Tomatito (2000); Philippe Catherine (1992); Chick Corea (1972); Chick Corea & Gonzalo Rubalcaba (2002); Miles Davis (1960); Jim Hall, Chet Baker, Paul Desmond, Ron Carter & Roland Hanna (1975); Al Jarreau (1996); *Jazz Lounge* (2005); Charlie Mariano (1995); Giovanni Marradi (1999); Tete Montoliu *Trio* (1990); Arturo Sandoval & Irakere (s.f.); Carlos Santana (1994); Ximo Tebar (1995); Trompeta, órgano y contrabajo (trío de intérpretes desconocidos, s.f.); Bebo Valdés & Diego El Cigala (2005).

Ésta sería, por el momento, la catalogación por géneros musicales de las distintas versiones observadas. Pero cabe ir más allá y preguntarse por los aspectos concernientes al análisis comunicacional de las mismas, sobre todo de éstas ya “popularizadas”: ¿Están relacionadas estas versiones musicales con estereotipos sociales correspondientes? Si es así, cabe preguntarse dónde encajar socialmente cada una de ellas; en qué ambiente; en qué territorios (urbano o rural, internacional o nacional, aldea global o provinciana, etc.). Lo notorio es que cada una tiene un aspecto formal, una estructura, una instrumentación, una duración y una apariencia distinta. Como el lugar y el tipo de público a que va presuntamente destinada y según la función social que le haya sido encomendada: la sala de concierto, sala de fiesta, sala de baile, verbena popular, discoteca, aula de conservatorio o concierto rockero, en plaza de toros, estadio, carpa móvil, etc.

4.2. Análisis de la versión original

El análisis total de esta obra (archivos sonoros, audiovisuales y, en este caso, exhaustivamente de la partitura del instrumento solista y suficientemente de la partes orquestales) está precisamente justificado en este contexto: por ser paradigmática como producto artístico híbrido y móvil socioculturalmente; participa de al menos tres modos culturales en cuanto música de creación culta con forma clásica, antecedentes folclóricos o populares tradicionales y consecuentes populares modernos de producción y recepción por medios masivos: “El Concierto de Aranjuez es para mí la feliz unión de lo clásico con lo castizo y de lo aristocrático con lo popular, tanto de forma como de sentimiento” (Iglesias, 1999: 284; Moyano, 1999: 108).

Considerando la forma tripartita y la disposición canónica *rápido-lento-rápido* de los movimientos de la sonata clásica, heredera de la tradición musical culta europea, su evolución hacia el concierto moderno para solista y orquesta sinfónica nos lleva a una de las obras cumbres de la historia de la música y la cultura españolas. En ese lugar se encuentra formalmente este concierto, culto en la forma y popular en el fondo, “síntesis de lo clásico y lo popular, de forma y sentimiento” como define con exactitud su autor (Iglesias, 1999: 178). Más cercano al *concertino* o la *sonatina* que al gran concierto o gran sonata por sus dimensiones ajustadas (su duración completa es de unos 22 minutos) y por la ausencia de minueto o *scherzo* entre el segundo movimiento lento y el *allegro* final. Consta, por tanto, de los tres movimientos habituales de esas formas:

- Primer movimiento típico de la forma *Sonata*, es un *Allegro con spirito*, en *Re mayor*, estructurado en tres secciones, *Exposición*, *Desarrollo* y *Reexposición*, precedidas de una *Introducción*, y seguidos de *Coda* final.
- Segundo movimiento, lento *Adagio* tipo *Lied* ternario, en *Si menor*, como una canción melódica con acompañamiento orquestal homofónico, también en tres secciones más una larga *cadenza* y *coda* final.
- Tercer movimiento, un clásico *Rondó*, *Allegro gentile* desarrollado, con cinco estribillos y cuatro variaciones.

Género: instrumental concertante, aunque está en general más cercano a la ligereza camerística que a las pesadas densidades sinfónicas; su propio autor lo define “ligero como una mariposa y ceñido como una verónica” (Rodrigo, citado por Iglesias, 1999).

Texturas: melódicamente predomina la homofonía, dado el carácter rítmico de los rasgueos de acordes y su contraste con las escalas rápidas en el primer movimiento, el aspecto melódico en el segundo y la mixtura de ambos más la tendencia a la polimetría y los contrastes en el tercero.

Tímbrica: La obra opone un instrumento solista acompañado como la guitarra, con poca amplitud dinámica y proyección sonora escasa y muy direccional, a toda una orquesta sinfónica, formada por cuerdas y maderas, con sólo cuatro metales, que tiene una profundidad y algunos momentos de cierta voracidad sonora con el instrumento solista a tener en cuenta.

Formación orquestal: 2(1). 2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Cuerdas. O sea: dos flautas (un flautín), dos oboes (un corno inglés), dos clarinetes, dos fagots; dos trompas, dos trompetas; violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajo. El concierto completo es un modelo de claridad, ligereza y equilibrio, por su estudiada combinación de los instrumentos concertantes con el solista. Éste casi siempre puede salir airoso del desigual enfrentamiento de volúmenes e intensidades con el conjunto, al estar ordenado el discurso musical como un diálogo en que cada parte escucha en respetuoso silencio a las otras. Pleno de variedad, se aprecian siempre los contrastes sonoros entre las diferentes secciones orquestales de cuerdas, maderas y metales frente a la debilidad dinámica de la guitarra. La orquesta comienza y resuelve cada uno de los tres movimientos de la obra con delicados y difíciles pianísimos de las cuerdas, dejando los vientos maderas y metales para apariciones casi solísticas en los diálogos con el instrumento solista principal, más los consabidos *tutti* en los momentos culminantes de las reexposiciones temáticas.

4.2.1. Primer movimiento

El aspecto folclórico (“*sentimiento popular*”) se manifiesta especialmente en el primer movimiento (*Allegro con spirito*), fundamentalmente en el ritmo (elemento morfológico) y la tímbrica (elemento sintáctico). Según su propio autor “está todo él animado por la misma fuerza y alegría rítmica, sin que los dos temas de que consta interrompan un solo momento su trepidante marcha.” (Kamhi, 1995: 141; Iglesias, 1999: 182).

4.2.1.1. Ritmo

En primer lugar el ritmo, como parámetro morfosintáctico transversal, se manifiesta en el ámbito textual mediante una métrica de compases binarios de subdivisión ternaria (6/8) formando seis períodos de tres compases, siendo el central de cada uno de éstos un compás ternario de subdivisión binaria no escrito (3/4), produciendo una constante hemiolia en estos seis períodos rítmicos iguales que abarcan los dieciocho primeros compases. Esta fórmula rítmica es típica de la música folclórica española e hispanoamericana y de algunos palos flamencos, así como de sus danzas originarias de la época barroca, pero con seis pulsos más (un compás) en el caso de la pieza que analizamos: 1-2-3-1-2-3 / 1-2-1-2-1-2 + / 1-2-3-1-2-3. De estos dieciocho pulsos se doblan los números 2, 5 y 14 (a dos semicorcheas) y quedan en silencio los números 8, 10 y 12, que quedan a contratiempo en el compás intermedio de cada período. Cada dos períodos rítmicamente iguales ($a_1, a_2, b_1, b_2, c_1, c_2$) forman una frase simétrica de seis compases (a, b, c), y las tres frases iguales conducen a una cuarta frase ternaria (d) de seis compases pero de textura monódica, empleando la terminología tradicional, aunque la descripción formal podría ser expresada en otros términos²⁵.

Ejemplo del primer período rítmico (a_1):

²⁵ En general seguimos la terminología empleada por Joaquín Zamacois en su *Curso de Formas Musicales*, Barcelona, Labor, 1982 y por M. y A. Lorenzo de Reizábal en *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*, Barcelona, Boileau, 2004. De mayor a menor objeto analizado: Sección (A, B), frase (a, b), período, motivo; tratando en lo posible de evitar términos compuestos con prefijos, como “semifrase” o “subperíodo”.



La cuarta frase (d), de seis compases de corcheas picadas (compases 16 a 24) culmina en otros dos compases de enlace, con la primera escala rápida, y estabilizan el pulso hasta la primera entrada de los arcos, que iteran lo expuesto por la guitarra en forma acórdica rasgueada y conforman la *Introducción* de la obra (26 compases de guitarra más 17 compases de orquesta). Esta fórmula rítmica continúa durante toda la pieza, apareciendo en las transiciones entre temas y desarrollo.

Segundo motivo de la cuarta frase (d):



4.2.1.2. Tímblica

En segundo lugar por el efecto rítmico y percusivo aportado mediante los acordes rasgueados de la guitarra, golpeando las cuerdas con la parte dura de los dedos de la mano derecha, lo que da a la interpretación un color y una fuerza esenciales, recordando vagamente una bulería antigua (anterior a 1940). Este recurso técnico es prácticamente el único empleado en los 18 primeros compases de introducción del primer movimiento, profusamente a lo largo del resto de la pieza, y también al final de la cadencia del segundo movimiento (*Adagio*) para crear la tensión necesaria a la entrada del *tutti* con la reexposición temática.

También formando parte de la aportación tímbrica al ritmo y dinámica del primer movimiento en su totalidad, y considerando ahora la *intensidad* sonora, los 15 primeros compases son un crescendo constante desde *PP* (pianísimo) hasta *FF* (fortísimo), con un súbito *P* (piano) que vuelve a iniciar un segundo crescendo de diez compases (16 al 25) hasta *FF* en el compás 25, en que una escala descendente realiza el segundo *P* súbito para dar entrada a los arcos de la orquesta en un obstinado

pianísimo, imitando los acordes rasgueados de la guitarra como fondo para la entrada del primer tema melódico por el oboe y los primeros violines, ya en el compás 44.

4.2.1.3. Estructura

Si los parámetros del ritmo y la tímbrica le dan el carácter y el aire folclórico, la *estructura* es típica del primer movimiento de la forma sonata. Con abundantes motivos para el lucimiento del solista, con lo que la hibridación de la pieza –aquella “síntesis de lo clásico y lo popular”– es intrínseca, morfosintáctica, estructural y profunda; no un arreglo superficial de elementos extrínsecos con un objetivo comercial. No se trata sólo de armonizar u orquestar una melodía dada, sino de inventar una melodía, armonizarla, dotarla de un ritmo y una estructura con características populares y tradicionales –que según nuestra clasificación anterior entraría en el *folclore imaginario*–, y encajarlo todo en una forma musical paradigmática de lo clásico como es la estructura ternaria del primer tiempo de la forma *sonata* para instrumento solista y orquesta. Resulta el conjunto una textura armónica acordal tonal y una textura melódica homofónica desarrollada, a veces, en heterofónica, por lo profuso de los adornos de la línea melódica y la escalística de la guitarra en sus respuestas a las líneas orquestales.

Este movimiento queda organizado en tres secciones:

- Primera sección (A): Exposición bitemática (temas *a* y *b*)
- Segunda Sección (B): Desarrollo temático
- Tercera sección (A’): Re-exposición

El *esquema formal* de este primer movimiento puede ser representado, por tanto, del siguiente modo: A B A. Complementado con una Introducción (*i*) inicial y una Coda (*c*) final, y articulado por pasajes de nexo o transición (puentes: p_1 , p_2 , p_3) entre las secciones, resulta un esquema desarrollado:

- $i - A (a-p_1-b) - p_2 - B - A' (a'-p_3-b') - c$

4.2.1.4. Análisis armónico

Parámetros morfosintácticos

Estudio de los acordes (Contexto tonal/modal): la tonalidad principal es Re mayor en todo el primer movimiento, el más claramente tonal de los tres, que contribuye a dar la forma clásica de concierto con solista a la obra. Los acordes aparecen desde el primer compás de la Introducción (*i*) en posiciones cerradas, y compactos, para permitir su ejecución rasgueada por motivos tímbricos, abundando los movimientos fuertes entre los grados tonales: tónica-subdominante-dominante-tónica (I-IV-V-I) para darle consistencia tonal a la obra. De hecho, en los primeros dieciséis compases la guitarra sólo toca acordes rasgueados en los tres grados tonales. A partir de la modulación hacia el tema secundario (tema *b*, compás 75 en adelante) los acordes son menos tonales; aparecen los grados modales en inversiones y con notas añadidas fuera de tono pero dentro del más ortodoxo idiomatismo guitarrístico flamenco, producido por las cuerdas al aire en combinación con otras pisadas, y choques interválicos de segunda menor. Ese idiomatismo guitarrístico, neobarroquismo técnico tan del gusto del compositor, es buscado conscientemente (y acertadamente encontrado), pero en general los acordes, como las modulaciones y resoluciones resultantes, son formal y estilísticamente conservadores para su época en el contexto de la música de creación sinfónica u orquestal. Así, en el compás 79, tras la exposición del tema en el tono principal, aparecen acordes modales en cuerdas al aire cuya función es romper con la tónica del tema principal (*a*) para modular mediante un pasaje puente (p_1) desde el compás 76 que lleva al tema secundario (*b*), en su 1ª frase (*b1*), mediante el acorde de $Mim7$ (segundo grado del tono, Re), y la 2ª frase (*b2*) con el acorde de $Solm7$ (segundo grado del nuevo tono, Fa), para acabar en el modo frigio de La o modo *dórico flamenco*, según autores de ese género (Galindo, 1974) en el compás 91, en la órbita de la dominante (La). Los acordes vuelven a ser modales, combinados con otros en modo menor de tónica en la escalística (modo frigio de La o La *dórico flamenco*), en una secuencia (p_2 compás 109) que, una quinta superior nos dirige a Mi en modo frigio (o *dórico flamenco*) cuyo acorde tónico, $Mi7$, con una sub-pedal disonante en La, tiene función de dominante (Mi) de la dominante (La) para entrar en La m. Ésta será la nueva tonalidad de partida para el desarrollo temático, en

la segunda sección (B), a partir de la exposición melódica por el cello (compás 116). La guitarra repite los acordes del principio en la nueva tonalidad de La menor pero con los acordes en modo mayor (c. 126), que inmediatamente pasa a modo menor (c. 130), principio de otra secuencia modulante que, mediante unos acordes de Fa, modo frigio (c. 141), La b (c. 143) y Si M (c.147) lleva a Si menor (compases 150 hasta 165) en un pasaje contrastante entre escalas modales y acordes de dominantes secundarias que conducen en la tercera sección (A') a la reexposición temática por la orquesta, de nuevo en el tono principal de Re (c. 166). La tonalidad se mantiene hasta la nueva entrada del tema principal (α' compás 173) empleando escalística modal (Fa# frigio, c. 180) y acordes de Si7 (cc. 184) y La m7/9 (c. 186) y arpeggios en Re (cc. 188, 190) y Sol (cc. 189, 191), Lab (cc. 192, 193) y Mib (cc. 194 a 199) modo lidio, perteneciente al cuarto grado del La bemol anterior como paso para la presentación del tema secundario (b') en Do menor, con los acordes de Do m7/9 (c. 202, 204), Si bemol (cc. 203, 205, 207) hasta llegar a la definitiva dominante del tono principal La con su escalística en modo frigio (c. 210), añadiéndole la 7ª característica tonal (c. 214) que modula al Re tónica (c. 220) secundado por la orquesta (cc. 221 a 231). Coda en tono principal con los acordes del principio: tónica y dominante (c. 232) hasta Fin (c. 243).

Esquema armónico:

- Primera sección (A). Exposición:
 - Introducción (cc. 1 a 43), Re mayor (I).
 - Tema α (cc. 44 a 75), Re mayor.
 - Tema b (cc. 83 a 105):
 - 1ª frase (b_1 cc. 83 a 91), Re mayor; pasaje de enlace entre frases (cc. 91 a 96), de Si b a modo frigio de La (V).
 - 2ª frase (b_2 , cc. 97 a 105), Fa M; pasaje modulante (p_2), del modo frigio de Mi (V de V) (c. 105), a La m (c. 115).
- Segunda sección (B). Desarrollo temático: La m (V m) (cc. 116 a 126); La mayor (cc. 126 a 128); La menor (cc. 129 a 140); modo frigio de Fa (c. 141); La b (c. 143); Si M (c. 147), Si m (cc. 150 a 155); pasaje modulante de La7 (V) a Re (I) (cc. 156 a 165).

- Tercera sección (A'). Reexposición:
 - Tema a': Re M (c. 166); Fa # frigio (c. 180); pasaje de enlace, acordes de Si7 (c. 184), Lam7/9 (c. 186); arpeggios acompañamiento oboe (tema a en Sol) área de subdominante (IV): Re (188, 190), Sol (189, 191), La b (192, 193), Mi b lidio (194 a 199), La b.
 - Tema b': en Si bemol; acordes Do m 7/9 (cc. 202, 204), Si b (cc. 203 a 205), Sol b (206, 207) enarmónico con la escala en Fa# (c. 208); pasaje modulante a coda: La m frigio (c. 210), La7 (214) a Re M (I) (c. 220).
- Coda: Orquesta, de La (V) a Re M (I); guitarra, acordes en Re alternando V-I (cc. 232 a 235) y corcheas picadas de carácter cadencial I-II-I-V-I (cc. 236 a 240), más la repetición final del esquema rítmico-armónico del principio I-IV-V-I en Re.

Ritmo armónico

Constante en el principio de la primera sección (A), mantiene la tónica (T) en once de los dieciocho pulsos de cada período de tres compases, la dominante (D) en dos, al final de los compases 2 y 3; la subdominante (S) en otros dos, justo antes de la dominante; en los tres pulsos de silencio de cada periodo, significativos rítmicamente, queda la resonancia de los acordes anteriores, T, S, D, por lo que, teniendo en cuenta que en el segundo período no aparece el acorde de dominante, sustituido por una inversión de la subdominante, se puede decir que el ritmo armónico es bastante regular, predecible y más bien lento, como corresponde a un desarrollo armónico sencillo y tonal, de un tema procedente del imaginario folclórico.

Puede representarse así: a) TTT TTT / TT SS DD / TTT TSD // TTT TTT / TT SS DD / TTT TSD // b) TTT TTT / TT SS SS / TTT TSS // TTT TTT / TT SS SS / TTT TSS // c) TTT TTT / TT SS DD / TTT TSD // TTT TTT / TT SS SS / TTT TSD // Más los ocho compases de pulso de corchea que preceden a la primera entrada orquestal, mucho más estables rítmicamente y también armónicamente (que se podrían interpretar como una cuarto período de seis compases, cuyos motivos se agrupan en tres de dos compases cada uno, y considerar en total dos frases binarias más dos compases de enlace): d) TTT SSS

/ TTT DDD // TTT SSS / TTT DDD // TTT SSS / TTT SSS // Compases de enlace mediante escala: SSS DDD / T (compás 26) //. A partir de aquí el ritmo se hace más inestable e irregular a expensas del diálogo solista–orquesta y el contraste escalas–acordes.

Ritmo acórdico

Está prácticamente descrito según lo dicho para los aspectos rítmico, armónico y tímbrico de la exposición temática, salvo que es lógicamente más denso que el armónico, pues cada pulso de corchea corresponde a una pulsación acordal rasgueada en posición cerrada y además se doblan en dos semicorcheas los números 2, 5 y 14 de cada tres compases; como se doblan tres y hay tres pulsos en silencio, sale el mismo número de acordes pulsados: 18×3 (períodos) menos 2 de los dos últimos pulsos (compás 18) son en total 52 acordes, pulsados en dieciocho compases. Esto supone un ritmo acórdico muy alto, como es de esperar en una interpretación guitarrística de inspiración folclórica. Posteriormente, a partir del compás 26, en que entra la orquesta, este ritmo tan alto se diluye en el diálogo entre la orquesta y la guitarra y con la alternancia entre los acordes y las escalas de la propia guitarra; aunque aparecen pasajes muy abigarrados tras el primer puente (p_1), entre temas (compases 76 a 82), y en el desarrollo temático de la segunda sección (B) durante las modulaciones a tonalidades más lejanas, como La bemol (compases 126 a 133, 143), Si mayor (147, 148) y especialmente en la entrada de la guitarra en la coda (compases 232 a 235).

4.2.1.5. Notas de adorno

Dado lo profuso de la escritura tanto acordal como escalística, la totalidad de la melodía escrita es en sí una glosa generalizada del tema originario y su motivo generador, cuya naturaleza es esencialmente melódica, recargada de floreos y bordaduras hasta el límite de la posibilidad de ubicuidad temporal de sus notas en cada pulso. Aparecen puntualmente algunos trinos para remarcar las notas fuertes del tema principal (compases 66, 68 en la exposición y 173 en la reexposición) y unos mordentes dobles con la misma función en el tema secundario (cc. 87, 91, 101 en la exposición y c. 206 en la reexposición).

4.2.1.6. Análisis de aspectos interpretativos

Estudio rítmico-armónico y sus implicaciones

El aspecto rítmico es determinante en el devenir de la obra como muestran los puntos culminantes de los dos primeros movimientos y el carácter de danza del tercero. En este aspecto todo queda dicho en los 16 primeros compases que sirven de introducción al primer movimiento y al conjunto de la obra. Ahí está la medida dinámica y el poder rítmico del instrumento solista así como la función de apoyo de las cuerdas, más rítmica y armónica que melódica, dejando esta última para las maderas que las más de las veces dibujan un tema en forma de tríada arpegiada en el primer tema y doblan la escalística del solista en los momentos y pasajes de mayor densidad, justo antes de la reexposición (B) y en la entrada a la coda (c).

Puntos culminantes armónicos

Los acordes de la Introducción van aumentando la apertura de disposición y el ámbito abarcado en tres períodos de seis compases, alcanzando un primer punto vehemente entre los compases 13 y 15, descendiendo más rápidamente la tensión, y formando las notas más agudas de los acordes en cada uno de los tres períodos una *arpegiación* (Forte y Gilbert, 2003) ascendente-descendente del acorde de tónica: fa#-la-re-la-fa#.

Forman los momentos de mayor tensión precisamente en los compases de mayor lejanía tonal del desarrollo temático (compases 143, 147, 148) y en la entrada de la guitarra en la coda (compases 232 a 235). Los primeros por la tensión armónica de la propia modulación y los segundos por la tensión rítmica producida por la repetición rápida y fuerte de acordes rasgueados de tónica y dominante.

Melodía y temas, fraseología y escalística

Los aspectos rítmico y armónico son primarios, determinantes de los demás componentes morfosintácticos (melódico, textural) en este primer movimiento. El aspecto melódico es secundario y su primera exposición temática no aparece en el instrumento solista sino en la madera (oboe), como sucederá en el segundo

movimiento, y posteriormente en los arcos, jugando la guitarra un papel iterativo y ornamental con respecto a los temas melódicos y la escalística, en la que toma más protagonismo en los pasajes y transiciones que en las exposiciones temáticas. Es decir, la guitarra tiene más protagonismo en lo superficial del virtuosismo escalístico (“estructura de comunicación”) que en lo profundo y estructural de la exposición y reexposición de los temas y la ordenación de las frases (“estructura de significación”). (Tarasti, 1994: 26).

La *Introducción* (i) es de carácter rítmico y textura homofónica en la orquesta y acórdica en la guitarra, como hemos visto. Formada por una gran frase ternaria de 18 compases a base de acordes rasgueados por la guitarra, más una frase de ocho compases (19 a 26) con función de enlace, de textura melódica pero sin perder el carácter rítmico, en corcheas picadas en los bordones, culminada por una rápida escala descendente de semicorcheas que desemboca en la tónica (Re) y da entrada a los arcos, que iteran el tema rítmico (compases 27 a 43).

La *Exposición del primer tema* (a), de carácter melódico, no aparece hasta el compás 44 (nº 2 de ensayo) expuesto por el oboe, apoyado en principio por los violines primeros, que en el segundo período de frase vuelven a su función de apoyo rítmico, como toda la cuerda, consistente este primer tema en un refuerzo más armónico que melódico al limitarse casi a la repetición de las notas de la tríada del acorde de tónica en arpeggio ascendente rematando con una bordadura superior sobre el quinto grado en el primer período de frase y perdiéndose en un inestable tercer grado en el segundo período, dándole un carácter modal (frigio) y dedicándose, como el resto de instrumentos, a las labores de apoyo rítmico y armónico al solista.

Entrada del *primer tema* por el oboe (a):

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the Oboe (Ob.) and the bottom staff is for the First Violins (V. 1º). Both staves are in the key of D major (two sharps). The oboe part begins with a circled '2' above the staff, indicating a second ending. The first violin part begins with a 'pp subito' marking, indicating a fortissimo dynamic starting abruptly. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines, with the oboe playing a more prominent role in the first theme's entry.

La guitarra aparece en funciones ornamentales del tema en el compás 61 (nº 4 de ensayo), con un segundo período de frase aún más ornamentado en el compás 65 y rematando con unas escalas frigias (partiendo del tercer grado tonal principal) que hacen de puente hacia el *segundo tema (b)* en el compás 83 (4 compases después del nº 6 de ensayo).

Entrada de la guitarra en el *primer tema (a)*:



Entrada de la guitarra en el *segundo tema (b)*:



El *Desarrollo temático* abarca la segunda sección (B), comienza con la exposición de la cabeza del tema en La menor por el cello (compás 116, nº 10 de ensayo). La guitarra itera la fórmula rítmica inicial ya en la dominante (La mayor, compás 126) modulando inmediatamente al modo menor (La menor, compás 128) empleando sucesivamente las escalas frigias de Fa (c. 141), de La bemol (144), Si menor melódica y natural (cc. 151-155), según las modulaciones de esta sección (Fa, La b, Si, Si m) hasta reencontrarse con las escalas modulantes a Re mayor en el área de la dominante (La mixolidia, compases 157, 159, 161; nº 14 y 15 de ensayo) como puente de enlace hacia la tercera sección (A').

La *Reexposición* (c. 166) del tema *a'* la hace el oboe, en la tonalidad principal (Re) acompañado por la orquesta (compás 166; nº 16 de ensayo), entrando la guitarra, tras dos anacrusas, en el séptimo compás del tema (c. 173) con la misma escalística de la exposición hasta el compás 177 en que se hacen más evidente las escalas, substituyendo a los acordes de la exposición y modulando al modo frigio de Fa# (c. 180) con sólo dos compases de corcheas de apoyo tonal (cc. 180 y 182), hasta el pasaje de enlace (cc. 184 a 187) con el segundo tema (*b*₁[']). Expuesto por el clarinete en Sol M, acompañado por la guitarra con arpeggios (cc. 188 a 193), modulando a Mi b M (cc. 192 a 195), y al modo Re frigio (cc. 196 a 199) en la secuencia de enlace con la segunda frase (*b*₂[']) en Si bemol, que culmina con una escala enarmónica de Sol bemol a Fa#, para enlazar con el pasaje de puente (*p*₃) hacia la coda, mediante escalas de semicorcheas en modo frigio de La (cc. 215 a 220) en dirección a la tónica. La coda (*c*), de carácter modulante (dominante a tónica) por la orquesta (cc. 220 a 231) es en la parte de guitarra de textura acórdica en principio, sólo tiene cinco compases (236 a 240) de corcheas con carácter cadencial, no melódico.

4.2.1.7. Análisis técnico-instrumental

Introducción (compases 1 a 26)

- Compases 1 a 18: rasgueados “hacia arriba” y “hacia abajo” (Medina, 1958: 15) alternados, realizados con mano derecha sobre acordes en disposición cerrada para la mano izquierda, en 2ª, 5ª y 7ª posición. Ejemplo en 7ª posición:



- Compases 19 a 24: punteado de notas picadas pisando y levantando los dedos de mano izquierda inmediatamente, pulsadas con el pulgar de mano derecha en las cuerdas 5ª, 4ª, 3ª.



- Compás 25: escala descendente en 2ª posición de mano izquierda sobre el tono de Re, muy rápida, pulsada con alternancia de los dedos índice (i) y medio (m) de mano derecha “apoyando”, de 4ª a 6ª cuerdas.



Primer tema (compases 27 a 44)

- Posteriormente, tras la exposición del tema por la orquesta (cuerdas–arcos, compás 27, oboe, violines, compás 44), la guitarra se dedica especialmente a alternar y combinar la ejecución de acordes rasgueados con escalas ascendentes, descendentes o mixtas, especialmente a partir del compás 75 y hasta el final de la pieza.
- Compases 55 a 74: alternancia de sucesiones de octavas realizadas con pulsación simultánea de los dedos pulgar (p) con índice (i) o medio (m) de mano derecha, rasgueos hacia arriba y hacia abajo, *come prima*. Acordes que continúan en trinos con realización propuesta de pulgar de mano derecha deslizándose ascendente en dos cuerdas inmediatas seguido de i y m en cuerda alterna que comienza el trino, realizado con un ligado mixto de dos dedos en una cuerda (compases 66 y 68).



- Compases 74 a 79: alternancia de escalas cortas muy rápidas, picadas, con acordes rasgueados y estacatos pulsados con p, i, m, a, simultáneos, o en rasgueo hacia abajo, con notas a contratiempo en el bajo con el pulgar.



- Compases 79 a 82 y 95 a 96: más ejemplos de alternancia de acordes rasgueados y estacatos, como puente a segundo tema. En la reexposición, nuevos ejemplos de alternancia de acordes rasgueados y estacatos: compases 184 a 187 y 200 a 201).

Segundo tema (compases 83 a 115)

- Compás 83 adelante: melodía en triples (i, m, a) con acompañamiento en bajos (p) mediante notas en pulsación sucesiva o simultánea, con desplazamientos de mano izquierda por la región media, aguda y sobreaguda del mástil. Ejemplo de acción en región sobreaguda (c. 97):



- Aparece el típico contrapunto rodriguero formado por una nota pedal (repetida) pulsada con i, m sucesivos alternando las impares con intervalos armónicos de segundas, de pulsación simultánea p, i (compases 84, 86, 98 y 100, 203, 205).



- Sucesión profusa de ejemplos de escalas rapidísimas, ascendentes y descendentes, con intervalos conjuntos, a realizar picadas (pulsación apoyada

de mano derecha) que culminan casi siempre en acordes rasgueados “hacia arriba” y “hacia abajo” abarcando cuatro, cinco o seis cuerdas y en diferentes posiciones del mástil, de la primera a la novena.



- Mordentes dobles ejecutados como ligados ascendentes-descendentes en una sola cuerda (cc. 87, 91, 101). Ejemplo del compás 101:



- La dificultad estriba precisamente no sólo en la velocidad de unas (escalas) y otros (acordes) sino también y sobre todo en el enlace a tempo combinando ambas técnicas.

Desarrollo (compases 116 a 165)

- Empieza con algunos armónicos naturales (compases 119 a 124).

En general, el desarrollo temático (B) y el tema secundario (*b*) requieren una serie de recursos y mecanismos de alta dificultad de realización técnica, dadas la velocidad, fuerza y resistencia de dedos y manos necesarias para su ejecución frente a la intensidad sonora de la orquesta (aun con la utilización de micrófono). Algunas de estas técnicas son provenientes del estilo de la guitarra flamenca a la que hacen una referencia idealizada, concretamente del palo de las bulerías, y son una continuidad textural de lo expuesto en la primera sección y de lo que sucederá en la tercera sección como reexposición.

4.2.2. Segundo movimiento

El segundo movimiento (*Adagio*) “supone un diálogo elegíaco entre la guitarra y los instrumentos solistas [...]; un hondo e ininterrumpido batir, cuatro latidos por

compás, mantiene todo el edificio sonoro de este tiempo” (Rodrigo, en Iglesias, 1999: 182), según el escueto comentario del autor sobre el carácter melancólico, la textura melódica plural, la constancia del ritmo pausado y lento, de la que tenemos por pieza para guitarra y orquesta más famosa de los tiempos modernos.

4.2.2.1. Forma y estructura

Formalmente el *Adagio* es un tiempo lento, segundo de un *concierto* en tres movimientos, con la forma clásica de sonata para orquesta, siendo la guitarra el instrumento solista. Consta de las tres secciones del tipo formal *Lied* ternario A B A.

Esquema estructural: A B A

Desarrollado: A [i - (a, a) - (b, b)] - p - B (d₁, s₁, d₂, s₂, d₃) - A' (a', b') - c

Donde A es la primera sección, de exposición temática, formada por una introducción (i), y la exposición de un tema musical que consta de dos frases²⁶ (a y b); p es el pasaje de *punte* o nexo con la segunda sección B, en la que se desarrollan los elementos temáticos mediante secuencias modulantes (d₁, d₂, d₃) y dos *cadenzas* o solos de guitarra (s₁ y s₂); A' es la tercera sección, de reexposición del tema completo, en sus dos frases (a' y b'), por todos los instrumentos orquestales (*tutti*); y por último, la coda (c) es el puente de unión modulante hacia el tono principal con la cadencia final.

Primera sección (A): consta de 22 compases; uno de introducción, 10 de exposición temática por el corno inglés y 11 de respuesta de la guitarra. Introducción (i), entra la guitarra sola, marcando el pulso del primer compás con cuatro acordes de

²⁶ Como está expuesto en la anterior nota al pie, aquí llamamos “frase” (a, b) de una sección (A) al mismo tipo de elemento formal que, en este caso, podríamos llamar “semifrase” (a, b) o período (1, 2) de una frase binaria (A). Lo hacemos así para simplificar y acortar la longitud del término, uno de los más usados en los muy numerosos y complejos análisis que siguen, así como para evitar confusiones entre las letras mayúsculas (A, B), que usamos para designar las secciones de un movimiento o pieza musical, y las minúsculas (a, b), que dejamos para las frases y otros fragmentos menores. La segunda nomenclatura nos parece más correcta desde un punto de vista estrictamente formalista y académico, pero el empleo de la primera nos parece más útil para la claridad expositiva y la comprensión de los análisis, especialmente los de las piezas de músicas populares de los apartados siguientes, generalmente en un solo movimiento y de menor duración.

tónica arpegiados y prolonga esta acción durante los 5 compases siguientes, de exposición melódica del tema por el corno inglés (frase *a*, compases 2 a 6), que repite la guitarra profusamente adornado (frase *a'*, compases 7 a 11, número 1 de ensayo); expone el corno inglés la segunda frase (*b*, compases 12 a 16, número 2 de ensayo) acompañado por los acordes de la guitarra, que repite la exposición melódica glosada (frase *b'*, compases 17 al 22, número 3 de ensayo) siempre con acompañamiento de orquesta en segundo plano.

Segunda sección (B): consta de 56 compases tras un nexo o puente (*p*) de tres compases (23 a 25) a cargo de la orquesta, que lo une a la exposición temática. Empieza con un primer desarrollo del tema (compás 26, número 5 de ensayo) formado por dos secuencias modulantes de textura melódica y de notas floreadas en semifusas por la guitarra solista, seguidas de otras dos secuencias de textura homofónica y ritmo acórdico de corcheas (compases 32 a 35) para llevar, a modo de puente, a una primera *cadenza* (compases 37 a 46); más bien un solo de guitarra, donde expone de nuevo la melodía del tema principal, ahora en la tonalidad de Mi menor y dos octavas más bajo, en los bordones, de manera más austera pero íntegra en sus dos frases, exenta del carácter exhibicionista típico de la *cadenza*, con acompañamiento acordal arpegiado de la propia guitarra, lo que le da complejidad formal y textural, profundidad y acentúa el carácter elegíaco del tema y el aspecto sombrío que lo aleja de la simple canción melódica. Segundo pasaje de desarrollo temático (compases 48 a 54), a base de dos secuencias de trinos, escalas modales de La menor y Sol menor melódicas y floreos; consiste en una transición modulante hacia el segundo solo de guitarra (compases 57 a 82, número 10 de ensayo). Verdadera cadencia –*cadenza*– para la exhibición de la técnica instrumental del solista, en la tonalidad de Sol sostenido menor, modo frigio, guiño a la modalidad típica del flamenco, género donde es corriente su empleo con la denominación de *modo dórico flamenco* (Galindo, 1974), usando materiales del tema principal muy elaborados y glosados, presentados en diversas texturas, que le dan carácter de improvisación, mediante un bajo obstinado que evoluciona a arpegios. Todo ello va produciendo un aumento constante de tensión hasta llegar, por último, a los acordes rasgueados que son el punto de mayor tensión

de la pieza y quizá de toda la obra (compases 80 a 82, número 11 de ensayo), resolviendo y dando paso a la reexposición temática.

Tercera sección (A'): consta de 18 compases, comenzando con la reexposición súbita y apoteósica del tema por la orquesta (compás 83), en la tonalidad de Fa sostenido menor, mediante un climático *tutti* muy brillante de sólo nueve compases, hasta la coda (compás 91), también de nueve compases (dos de enlace de la orquesta, cuatro de puente hacia la cadencia final), donde se produce la última entrada de la guitarra a solo (compás 93) realizando tresillos descendentes a dos voces con el material de la entrada en el desarrollo de la segunda sección (B), que lleva a la conclusión del movimiento mediante una cadencia final compuesta por un compás de trino sobre la nota fa# (quinto grado de la tonalidad y nota inicial del motivo generador del tema), y un último compás arpegiando el acorde de tónica (Si menor) en modo mayor (con tercera picarda) ascendente hacia el fa# más agudo del instrumento (compases 96 a 99).

4.2.2.2. Análisis armónico

Tonalidad de Si menor, relativo menor de la tonalidad principal de la obra (Re mayor), siguiendo el canon clásico de la forma concertante. En la segunda frase (compás 12), pasa a la órbita del VI grado (Sol M), sin llegar a ser una verdadera modulación, lo que le da cierto carácter modal, pero volviendo siempre a los centros tonales y, al final de la pieza, al acorde de tónica en modo mayor. Muy modulante toda la pieza, especialmente los pasajes de transición y desarrollo motivico de la primera sección (A), aunque siempre en un ámbito introtonal, lo que le da parte de su amena variedad a pesar de utilizar un catálogo restringido de acordes: Sim, La7, Mim, Fa#7 (frase a); Sol, Fa#m, Mim, Fa#7, Sim (frase b).

La segunda sección (B), comienza pasando por una serie de dominantes secundarias (Si7, La7, Re7, Sol7 resueltas en Mi, Rem, Solm, y Do#m respectivamente) en que pasa de Mim a Do#m (compases 24 a 35), volviendo a Mim en el primer solo de la guitarra (compases 37 a 46). La segunda secuencia modulante (compases 48 a 54) lo hace desde el Mi menor del primer solo de guitarra, pasando por dominantes secundarias mediante escalas modales de La menor y Sol menor melódicas,

culminantes en un acorde de Re (sin tercera) y en un acorde de Do respectivamente, pasajeros, hasta desembocar en el modo frigio de Sol#, en la gran *cadenza* (compases 57 a 63).

La *cadenza*, con una armadura de cuatro sostenidos en la clave, es en principio de textura escalística, no acordal, en el modo frigio de Sol#. Llega a un primer punto de tensión culminante decantado a Do#m (compases 64 y 65) suavizado por una serie de arpeggios sobre el acorde de 7ª mayor de La (cc. 66 y 68), para continuar en la órbita del modo frigio de Sol#, pero ahora con una textura más arpegiada de acordes, con una doble cadencia andaluza en este modo entre el Do#m (IV), Si7 (III), La (IIb) y Sol# (I) (cc. 72 a 75), pasando a La con 7ª mayor arpeado (c. 75), buscando el punto culminante de tensión armónica y rítmica de la pieza (y de toda la obra) al final de la *cadenza* (cc. 80 a 82) en un acorde de Fa#m con sol# pedal en el bajo, alternando con un acorde del entorno de la tónica (Do#m) al cambiar una nota (la-sol#) repetidamente, rasgueado, muy disonante. Tiene función tonal de cadencia plagal (IV-I) subdominante-tónica, buscando y emulando la resolución, que sería Do#m como tónica, pero en este caso como quinto grado menor (Vm) de Fa#m, tonalidad de la última reexposición temática por *tutti* orquestal en la siguiente sección.

En la tercera sección (A'), más que modulación, hay un transporte literal del tema de una 5ª justa superior al tono de Fa# menor por parte de la orquesta, que lo expone íntegro (compases 83 a 93) hasta llegar a la coda (c). Aquí reaparece la guitarra en una secuencia modulante de Fa#m a Do#m (compases 94 a 96), mediante un pequeño canon a dos voces sobre motivos del primer desarrollo temático, fijando, ya en la *codeta* (compás 98), la dominante (Fa#7) de la tonalidad principal (Si menor) con un trino sobre el grado V de ésta (fa#-sol), y rematando con un acorde arpegiado sobre la tónica con 3ª de Picardía (compases 99-100).

La mayoría de los acordes contienen notas extrañas a la armonía, bien como pedales o semipedales, bien como extensiones producidas por el movimiento melódico o el idiomatismo instrumental. Estas disonancias, generalmente choques interválicos de 4ª o 2ª sin resolver muy habituales en toda la obra guitarrística de Rodrigo, provienen de la emulación de procedimientos idiomáticos y recursos técnicos

de la guitarra flamenca –a su vez de origen barroco–, al dejar sonando cuerdas al aire, para producir con la mano izquierda rápidos cambios de acorde de manera ágil y natural.

Ritmo armónico

Es irregular a lo largo de la pieza, siendo *largo* al principio, para ir acelerando y adquirir cierta densidad, que creará los momentos de mayor tensión de la obra en las secciones segunda (B) al final, y tercera (A'), con los desarrollos, transiciones modulantes y la *cadenza*, apoyándose el *crescendo armónico* de la reexposición en la fuerza dinámica del *tutti* orquestal.

Esquema armónico:

- Primera sección (A) (compases 1 a 22): Si m (I primer grado tonal)
 - 1ª frase (cc. 1 a 11): Intro I (Sim)/ I (Sim)-IVm⁶ (Mim)/ I (Sim)/ I / V⁷ (Fa#7)/ I (Sim)//: (repite)
 - 2ª frase (cc. 12 a 22): VI (Sol)/ Vm (Fa#m)/ IV (Mim)/ I (Sim)-V⁷ (Fa#7)/ I (Sim)//: (repite)
- Segunda sección (B) (cc. 25 a 82): IVm (Mi m) – IIm (Do#m) - VI#m (Sol#m modo frigio, 5º grado de la tonalidad de Do#m)
- Tercera sección (A') (cc. 83 a 91): V m (Fa#m)
- Coda [c] (cc. 94 a 96): Vm (Fa#m) – IIm (Do#m)/(cc. 98 a 100) V (Fa#) - I (Si 3ª de Picardía)

Ritmo acórdico

Regular y constante, siendo el pulso de negra el predominante absoluto: “[...] cuatro latidos por compás, mantiene todo el edificio sonoro de este tiempo” (Rodrigo, en Iglesias, 1999), ya que en la guitarra la ejecución acordal conlleva una función rítmica y tímbrica específicas, además de la puramente armónica. La regularidad total de pulsación acórdica sólo se rompe en el pasaje previo a la *cadenza* y en ésta, debido a la glosa melódica y rítmica del tema que la caracteriza. La textura acordal es por ello *cerrada*, pues el ámbito de tesitura es todo lo estrecho que permite la afinación, la

interválica y extensión de las seis cuerdas del instrumento y considerando, además, su enfrentamiento desigual a la orquesta en cuanto a las capacidades dinámicas se refiere. Todo ello convoca a los intérpretes a un tempo lento y algo pesado, exceptuando los pasajes muy virtuosos de la guitarra en cuanto a escalística y arpegiados y los *tutti* orquestales.

4.2.2.3. Análisis de la melodía

Parámetros morfosintácticos

Organización escalística: Utiliza una variedad escalística que va de Si menor natural a Mi menor natural (eólicos) en las exposiciones temáticas, pasando por el modo frigio de Sol# menor en la *cadenza* y las escalas menores melódicas de La (compás 48) y de Sol (compás 51) en los pasajes modulantes, además del transporte a Fa# menor (natural o eólico) en el *tutti* orquestal reexpositivo de la tercera sección. Con todo lo cual elude la escalística estrictamente tonal y previsible, pero no la tensión cargada de disonancias y sensibles con sus necesarias resoluciones canónicas, mediante los floreos repetidos de fusas y pasajes de virtuosismo. Predominan, por tanto, los modos menores –con presencia relevante del modo frigio– que le dan a la pieza un carácter melancólico, exótico y familiar al mismo tiempo.

Perfil melódico

- *Ámbito de tesitura estrecho:* toda la melodía se expresa en un intervalo de 9ª, desde el fa#⁴ inicial de la quinta línea del pentagrama²⁷ (compás 7) hasta el si³ final de la tercera línea (compás 11), si exceptuamos el mi⁵ agudo de la tercera línea adicional (compás 21) que no es el punto culminante sino corresponde más bien a la nota más aguda de una escala ascendente-descendente con función ornamental y carácter de alarde instrumental cadencial.
- *Puntos culminantes* rítmico, melódico, armónico, direccionalidad: cada frase forma un intervalo de direccionalidad descendente (de quinta en frase *a* y de octava en

²⁷ Recordamos que para la guitarra se escriben las notas en clave de sol una octava más aguda de lo que suenan.

frase *b*) desde su inicio en quinto u octavo grado hasta su reposo en la tónica (si³), como punto más bajo, pasando por un punto culminante al final del segundo compás en frase *a* (do#⁵), y en el cuarto tiempo del primer compás de frase *b* (mi⁵). En el aspecto interpretativo, estos puntos coinciden con los de mayor intensidad dinámica y expresiva de las frases melódicas, sobre todo en la reexposición A', cuya interpretación lo es por el conjunto orquestal completo (*tutti*) y por ser las tres semicorcheas más agudas (la⁵) del cuarto tiempo de su segunda frase (*b'*) el punto más elevado de toda la pieza en tono e intensidad, así como en riqueza tímbrica, aunque podemos considerar como tal a todo el compás. La coda (*c*) supone la vuelta a la calma con un descenso melódico de sexta (de la⁵ a do#⁴) inserto en el proceso armónico más complejo de modulación a la tónica, en torno a cuyo quinto grado (fa#, nota de inicio y final de la pieza), se estabiliza la línea melódica, finalizando con el motivo inicial.

- *La interválica* es cerrada, abundando los movimientos por grados conjuntos, casi siempre segundas, con algunas terceras y una quinta justa descendente ocasional, de dominante a tónica, en el segundo tiempo, cuarto compás de la segunda frase (fa#⁴-si³), lo que la hace muy cantáble y pegadiza. Ello está lógicamente relacionado con su origen idiomático instrumental, vocal y guitarrístico.
- *Imitaciones*: Está plagada de imitaciones directas y repeticiones del motivo generador (fa#-mi-fa#), a la misma y a diferentes alturas y tonalidades, por la guitarra y por los diferentes instrumentos solistas orquestales.

Estructura melódica

- *Puntos de reposo* relativos en el compás 11 tras la exposición de la primera frase y en el compás 22 tras la segunda. Más significativos los que coinciden con los escasos silencios del instrumento solista: incluso las partes solistas de instrumentos orquestales son rellenadas por la guitarra con acordes arpegiados durante la exposición temática (compases 1 a 6 y 12 a 16). En el puente hacia el primer desarrollo (compás 23) sí aparecen algunos compases (2) de silencio así como antes de la *cadenza* (compases 55 y 56). El mayor grupo de compases de silencio

para el solista (11) se encuentra entre los compases 83 y 93 correspondientes a la reexposición temática del *tutti* orquestal.

- *Cadencias.* Los verdaderos puntos culminantes del movimiento son melódicos y orquestales. Los acordes son mero acompañamiento de fondo y asentimientos armónicos, incluso en las cadencias, de carácter tonal y estilo neoclásico mediante el típico movimiento (V – I) dominante-tónica, (compases 10, 11 y 21, 22). Estos movimientos armónicos se repiten al final de cada reexposición y en el final de la pieza, en la coda, con la tercera de este último acorde en modo mayor.
- *Repetición de giros melódicos, imitaciones, variaciones y glosas.* La bordadura inferior fa#-mi-fa# es la célula rítmico-melódica génesis temática. Ocupan un pulso de negra distribuido en dos fusas las dos primeras y una corchea con puntillo la tercera. No cesa de aparecer a lo largo de la pieza en las distintas tonalidades en que aparece expuesta la melodía, imitada, adornada o glosada, desde el compás 2 (corno inglés) hasta el 99 (guitarra): (a) fa#-mi-fa#, (b) fa#-sol-la-la-sol, (a') fa#-mi-fa#. (a) Si-la-si (b) si-do#-re-re-re-do#, (c) la-sol-la.
- *Preguntas-respuestas; simetría-asimetría:* El tema está expuesto en dos frases conclusivas (a y b) de cinco compases cada una, siendo ésta (b) una repetición no literal de la primera (a), transportada a una cuarta justa superior. La repetición de la misma relación interválica más aguda en la segunda frase (b), aumenta la tensión y el énfasis melódico sobre los demás elementos morfológicos (ritmo y armonía). A su vez, la exposición melódica de la guitarra es una respuesta muy ornamentada –glosada– y asimétrica de la misma exposición melódica por el corno inglés, añadiendo un compás al final de la segunda frase, en una especie de retardo escrito y medido, lo que produce un desplazamiento de elementos de dos pulsos de negra (cuarto tiempo del compás 20 y tercero del compás 21) y la ligera asimetría de la doble frase melódica guitarrística, semejando el proceder libre de medida de los instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y el Barroco, en un nuevo detalle historicista del compositor, pero debiendo concertarse aquí con la medida de lo escrito para la orquesta y la batuta del director.

4.2.2.4. Análisis de aspectos discursivos

Utilizando una terminología popular se puede decir que es muy cantable, como una melodía pop pegadiza por sus cualidades y características: tesitura centrada, no muy amplia ni exigente para la interpretación cantada por una voz media sin unas cualidades técnicas o naturales extraordinarias. Las dificultades se encuentran en la interpretación instrumental de la guitarra solista, engañosamente fácil por su escucha amable, pero muy ornamentada y ágil, necesitada de extremo cuidado métrico, tímbrico y dinámico, tanto a solo como en el empaste y contraste con la orquesta. Aquí sí son necesarias unas cualidades técnicas, tanto mecánicas como interpretativas, rayanas en lo extraordinario.

Tema y fraseología

El *tema* es único, esencialmente melódico, consta de dos *frases* de cinco compases cada una tras un compás de introducción con cuatro acordes; ambas son de comienzo tético y final conclusivo con retardo mediante apoyatura, divisibles en tres *fragmentos fraseológicos* (Schönberg, 1989: 13) de compás y medio cada uno. Cada frase expone el *motivo* generador rítmico melódico tres veces, en los compases 1, 2 y 4 respectivos (circunscritos en azul en los ejemplos), siendo el compás 3 en ambos casos un desarrollo motivico glosado sobre el acorde de Mi menor.

En la primera frase (*a*) el motivo generador ocupa los dos primeros tiempos de los compases 1 y 2 de forma idéntica, variando los tiempos tercero y cuarto; melódicamente consiste en una bordadura inferior que parte del quinto grado (fa#) de la escala de la tonalidad principal (Si menor); rítmicamente consta de dos fusas y una corchea con puntillo que forman un intervalo melódico de segunda mayor descendente-ascendente (fa#-mi-fa#), ligada la última a una negra con puntillo formando una síncopa irregular, continuada en el primer compás, con dos semicorcheas y una corchea en dos intervalos de segunda ascendente, completando el compás cuaternario dos semicorcheas descendentes. El segundo compás comienza idéntico; continúa también con una corchea ligada a la negra con puntillo, variando en tercer y cuarto tiempos, abarcando un intervalo de quinta ascendente desde fa#⁴ hasta do#⁵ mediante un tresillo de semicorcheas y dos corcheas por grados conjuntos. El tercer compás es un desarrollo motivico libre que abarca la totalidad del ámbito de

tesitura melódica, desde do^{#5}, descendiendo en cuatro tiempos al punto más bajo (si³). El cuarto compás es similar al primero, transportado una cuarta justa inferior, sobre el acorde de dominante (Fa^{#7}), para resolver mediante apoyatura descendente sobre tónica (do[#]-si) con dos corcheas en el primer tiempo del quinto compás.

Introducción y primera frase (a) de *Aranjuez Ma pensée* (1988) para guitarra, similar a la ejecución del corno inglés al comienzo de la pieza original:



La *segunda frase (b)*, emplea el mismo motivo generador del tema transportado una cuarta justa superior. El primer compás comienza sobre el grado de tónica (si-la-si) como tercera del acorde de Sol, y continúa muy adornado por bordaduras superiores e inferiores. El segundo compás es similar, transportado una segunda inferior, sobre el acorde de Fa^{#m}, en sus dos primeros pulsos, variando el tercero y cuarto. El tercer compás es de desarrollo motivico sobre el acorde de Mim, como en la primera frase. El cuarto compás comienza con la bordadura del motivo en el primer tiempo, sobre el primer grado de la dominante (Fa^{#7}), glosada, seguida del intervalo descendente de quinta por dos corcheas, el mayor de todo el tema, recalcando las notas importantes (fa[#]-si), reiterando a continuación esta última en los pulsos tercero y cuarto (en la exposición solística glosada de la guitarra), acelerando la figuración, pero retardando dos tiempos la resolución de la frase, ya en el compás siguiente, mediante una escala muy rápida en tresillos de fusa.

Segunda frase (b) del original para guitarra (desde nº 3 de ensayo):



Aunque el tema completo formalmente se expone tres veces por la guitarra, una por sección, realmente aparece y se puede oír cinco veces a lo largo de la pieza en diversas disposiciones texturales e instrumentales: 1) expuesto por el corno inglés acompañado de los acordes arpegiados por la guitarra; 2) repetido muy adornado por la guitarra, ambos en el tono principal (primera exposición); 3) en el solo de guitarra en Mi menor dos octavas más bajo (segunda exposición); 4) en el modo frigio de Sol#, glosado y difuminado en la *cadenza* de la guitarra a solo, pero perfectamente audible y reconocible, intercalado con la nota pedal en sol#; 5) en la reexposición por el *tutti* orquestal en la tonalidad de Fa# menor (tercera exposición), punto culminante de la pieza, con vientos y cuerdas en *fortissimo*.

Los pasajes de transición entre tema y desarrollo de la orquesta (compases 22 a 26), así como las secuencias modulantes de la segunda sección en forma de floreos, bordaduras y escalas de la guitarra (compases 26 a 36), carecen de la personalidad o la entidad y duración suficientes para ser considerados nuevos temas, siendo pasajes de transición o desarrollos motivicos entre las cinco apariciones del tema único.

4.2.2.5. Aspectos técnicos y expresivos

Análisis técnico – instrumental

La dificultad técnica y de mecanismo ejecutor es mayor de lo aparente; ello es debido a la facilidad con que se deja escuchar el tema por ser esencialmente melódico, pero profusamente adornado, y por la naturaleza de glosa o variación de esta iteración solista de la guitarra con respecto a la precedente exposición orquestal. En este aspecto, técnico-instrumental, el segundo movimiento lo podemos dividir en cinco partes:

- Primera parte. Abarca la 1ª sección (compases 1 a 22), esencialmente melódica y por tanto, técnicamente escalística, en que la mano izquierda debe realizar escalas de Si menor en varias posiciones del diapasón de la guitarra, especialmente en la quinta y la novena, y ligados ascendentes y descendentes a gran velocidad (compases 7 a 11 y 17 a 22). La mano derecha debe realizar acordes arpegiados ascendentes con el pulgar de sexta a primera cuerda (compases 1 a 6 y 12 a 15), y pulsaciones, preferiblemente apoyadas (picados), con los dedos índice y medio, a una velocidad en apariencia lenta, (de 44 pulsos de negra por minuto), pero con figuras que incluye hasta seisillos de fusas (doce notas por pulso).
- Segunda parte. En el primer desarrollo y los pasajes desde el tema hasta el solo (compases 23 a 36); la mano izquierda debe realizar una serie de adornos (bordaduras o floreos muy rápidos) o bien ligados en una sola cuerda, la prima, o a dos cuerdas; un pasaje de cuatro compases (32 a 35) de melodía en las triples con acordes en partes fuertes que resuelven con terceras pulsadas i, m mano derecha y desplazamiento de mano izquierda.
- Tercera parte. Primera *cadenza* o solo de guitarra: incluye alternancia de melodía en los bordones en el primer solo de guitarra (compases 37 a 46), pulsados con pulgar o alternancia de índice y medio de mano derecha, con acordes arpegiados ascendentes, con pulgar (y eventualmente índice o medio) de mano derecha; dos trinos largos formando un intervalo de segunda menor

a ejecutar ligado con dos dedos de mano izquierda sobre la misma cuerda (4ª) o en dos cuerdas inmediatas (5ª y 4ª) (compases 48-49 y 51-52); escalas rapidísimas con cambio de posición mediante desplazamiento de dedos por cuerdas o mano al aire, desde la primera hasta la novena posición, abarcando todo el mástil del instrumento (compases 48 a 52).

- Cuarta parte. La *cadenza* (compases 57 a 82), con melodía en bordones en figuración de fusas, alternada con pulsación simultánea de i y m alternando con pulgar de mano derecha en la serie de acordes en tercera abarcando dos cuerdas vecinas (compases 57 a 63 y 69 a 72), que se abre en arpeggios a pulsar con p, i, m, de mano derecha y desplazamiento de mano izquierda desde la posición III a la XIII (compás 64) y de ahí a los arpeggios muy rápidos a realizar con índice mano derecha ascendente de prima a quinta cuerdas; sigue el pulgar descendente de 6ª a 2ª; o pulgar 6ª, 5ª, i, m, a, 4ª, 3ª, 2ª respectivamente, subiendo con índice de nuevo hasta 5ª cuerda (compases 66 y 68) –aunque Narciso Yepes lo realiza todo con un rasgueo continuo–. Todo ello mientras la mano izquierda va poniendo acordes cerrados desde la posición V a la XIV (compases 75 a 79). El final de la *cadenza* requiere en mano derecha un rasgueo alterno ascendente-descendente abarcando las seis cuerdas muy rápido y fuerte (*fff*) en los compases previos al *tutti* de la tercera sección, mientras la mano izquierda toma una posición muy forzada y abierta en la región sobreaguda (trastes 11 a 16 con movilidad del cuarto dedo por la prima cuerda del traste 16 al 14), sobre la caja de la guitarra.
- Quinta parte. Dos melodías simultáneas en el canon de la coda a dos voces (compases 94 y 95), alternando con acordes cerrados completos de cuatro, con p, i, m, a de mano derecha, arpeggio lento ascendente, trino con pulsación de todas sus notas por mano derecha y armónicos octavados en el final (compases 99 y 100), pisando con dedo de mano izquierda en trastes de región sobreaguda mientras mano derecha pulsa la cuerda con pulgar o anular al tiempo que índice mantiene quieta la cuerda para que no vibre y no suene la nota natural.

Texturas

En el ámbito *melódico* predomina absolutamente la textura *homofónica* de *melodía acompañada* incluso en los solos instrumentales de la guitarra, que “se acompaña a sí misma” en esos pasajes, como es propio de este instrumento; aparecen pasajes polifónicos a dos voces en la coda de la guitarra.

En el campo *rítmico-métrico* la *homorritmia* queda claramente definida por la aparición constante de la célula generadora del tema, y del *isorritmo* producido entre las dos frases expositivas del tema.

En el aspecto *tímbrico* la textura de solista acompañado es cuidadosamente realizada al realizar la orquesta los acompañamientos a los solistas (corno inglés, guitarra) siempre en crescendos sucesivos, desde pianísimos por las cuerdas en los primeros períodos de las dos frases, hasta los *mezzoforte* de las maderas en los períodos finales, combinando el aspecto tímbrico con el dinámico.

Estilo

Son características del estilo neoclásico –en el sentido novecentista y musical del término– el inicio con acordes arpegiados que definen tonalidad, tempo y carácter de la pieza; el uso de la tercera de Picardía del último acorde, lo profusamente adornado de la melodía y la propia forma ternaria de la pieza, así como el enfrentamiento de la guitarra solista a la orquesta, la textura de la escritura guitarrística, acordal, cerrada y homofónica, aunque de ritmo armónico ligero, y el color de los acordes rasgueados al final de la segunda sección. Aunque más propiamente podríamos llamar neobarroco o incluso neocastizo a este conjunto de características estilísticas, típicas de los compositores europeos de entreguerras.

4.2.3. Tercer movimiento

El tercer movimiento (*Allegro gentile*), “evoca una danza cortesana, en la que la combinación de compases a dos y tres tiempos, así como una escritura ligerísima, mantienen el tiempo alerta hasta la veloz fermata final.” (Rodrigo, en Iglesias, 1999: 182).

4.2.3.1. Forma y estructura

Formalmente es un *rondó* desarrollado típico como tercer o cuarto movimiento de la forma *sonata clásica* en que el tema del estribillo (A) se presenta como un *ricercare* a dos voces. Los siguientes estribillos (A₂, A₃, A₄ y A₅) se presentan sucesivamente en distintas texturas, apoyadas en recursos técnicos como picados, staccato, arpeggios y semicorcheas tremoladas, con *coplas*, variaciones y desarrollos intercalados (B, C, D, E). Culmina la exposición guitarrística con una fermata de textura arpegiada sobre motivos rítmicos-melódicos de la primera copla, seguida de una última exposición, o reexposición, del estribillo por la orquesta –como en el movimiento anterior *Adagio*– antes de la coda, en la que se realiza el proceso cadencial final con la guitarra sobre el acorde de tónica (Re mayor) repitiendo el diseño rítmico-melódico de la última aparición del tema A en un arpeggio descendente desde la región sobreaguda para terminar en la nota de tónica (re) picada tres veces.

Estructura formal: A – B – A – C – A – D – A – E – A – Coda.

- A (a₁ - a₂ - a₃; guitarra: compases 1 a 20, tonalidad Si mayor; repite orquesta: compases 21 a 39, tonalidad Re mayor) 39 compases.
- B (b₁: compases 40 a 53, Re mayor; b₂: 54 – 60, Fa# m; b₃: 61 – 69 do# m) 30 compases.
- A₂ (compases 70 a 97, en Re mayor) 26cc. Puente (p₁) o transición modulante (compases 98 a 111) más 4 compases de orquesta hasta
- C (c₁: 116 a 121 en Si m; c₂: 124 a 129 Mi m a Mi mayor; c₃: 132 a 137 La m a Sol mayor) 22 compases.
- A₃ (compases 139 a 162, en Sol mayor) 24 compases.
- D Desarrollo temático de A₁, pasajes modulantes (d₁: compases 166 a 175, de Mi m, a La m: 176 a 185; d₂: 190 a 199 de Sol mayor a La mayor; d₃: compases 200 a 208) de Si m a La mayor).
- A₄ (compases 209 a 228, en La mayor) 20 compases.

- E Desarrollo temático de A₄ (compases 229 a 275) en dos nuevas frases simétricas (e₁: 229 a 237 en La mayor; e₂: 248 a 256 en Mi mayor) repetidas por la orquesta (238 a 247 y 257 a 266) y de nuevo por la guitarra en el tono principal Re mayor (e₃: compases 267 a 275); puente (compases 275 a 279); fermata, guitarra sola (compases 280 a 291).
- A₅ Última aparición del tema A por la orquesta (compases 292 a 309). Re mayor.
- Coda y cadencia sobre acorde de tónica (Re mayor) arpegiado por la guitarra (compases 310 a 321).

4.2.3.2. Análisis armónico

Mantiene en principio la armadura del tono principal de la obra: Re mayor en el primer movimiento y Si menor en el segundo, pero comienza el *primer estribillo* (A) en el modo mayor del relativo, Si mayor, como otra característica historicista de la pieza, al hacerlo con el mismo acorde (Si mayor) y nota (fa) con que terminó el movimiento anterior. La *primera copla* (B), tras un puente en Re mayor (compases 40 a 44), entra con una primera frase (b₁) en Fa# menor (cc. 45 a 53), una segunda frase (b₂) en Mi mayor (cc. 54 a 60) y una tercera (b₃) en Do # menor (cc. 61 a 69).

El *segundo estribillo* (A₂) también de tres frases, vuelve a Re mayor (c. 70) con la segunda frase (c. 78) en la dominante (La mayor), seguida de un puente modulante (compases 97 a 111) de Sol# mayor a Si menor, produciendo unas enarmonías entre los acordes de Sol# mayor, Do# menor (cc. 97-98) y La bemol mayor, Re bemol mayor (cc. 101-102) con cambio de modo en el segundo caso. La *segunda copla* (C) es más inestable armónicamente, comenzando en Si menor a Si mayor (cc. 116 a 121), segunda frase en Mi menor terminando en mayor (cc. 124 a 129), y tercera frase (cc. 132 a 137) en La menor enlazando mediante una escala en Re menor frigio con el tercer estribillo (A₃) en Sol mayor.

La *tercera copla* (D), en vez de la típica reexposición de la primera, procede a un desarrollo temático de materiales del estribillo primero: empieza en Do mayor (d₁)

(compases 165 a 170) pasando a Re mayor (compases 170 a 175) y Mi menor (176 a 180), con la dominante (Si) en el bajo pedal, enlazando mediante una escala de Mi menor melódica con la dominante de Re mayor (cc. 181 a 184), cuyo bajo (La) es pedal hasta la escala de Re mayor (c. 185) de enlace con una segunda frase modulante (d_2) desde La menor natural (190 a 194) a La mayor (195). La tercera frase modulante (d_3) de Si menor (c. 200) con pedal de dominante (Fa#), hasta enlazar mediante escala menor melódica de Si (c. 204) con La mayor (c. 205) con el mismo recurso pedal, tonalidad de la cuarta entrada del tema o estribillo (A_4), (compás 209).

La *cuarta copla* (E) desarrolla tres frases a partir de materiales del primer estribillo en los grados de dominante (V): e_1 , (cc. 229 a 237) en La mayor; y subdominante (II): e_2 , (cc. 248 a 256) en Mi mayor; la tercera frase: e_3 (compases 267 a 275) en Re mayor, vuelve a poner la tonalidad principal (I) con el paréntesis de la fermata (cc. 280 a 288) hasta la entrada en el tono principal de la obra, Re mayor, con una escala tonal ascendente (cc. 288 a 291) poco antes de la confirmación por la orquesta mediante el *tutti* final y la coda (c. 292 a fin).

Esquema armónico:

- Primer estribillo (A_1): Si M (VI M)
 - Puente (p_1) Re M (I)
- Primera copla (B):
 - b_1) Fa# m (III)
 - b_2) Mi M (II M)
 - b_3) Do# m (VII m)
- Segundo estribillo (A_2):
 - a_1) Re M (I)
 - a_2) La M (V)
 - a_3) Re M (I)
 - Puente: Sol# M -> Si m (IV -> VI)
- Segunda copla (C):

- c₁) Si m -> Si M (VI M -> m)
- c₂) Mi m (II)
- c₃) La m (V m)
- Tercer estribillo (A₃): Sol M (IV)
- Tercera copla (D):
 - d₁) Do M -> Re M -> Mi m (II)
 - d₂) La m -> La M
 - d₃) Si m -> La M
- Cuarto estribillo (A₄): La M (V)
- Cuarta Copla (E):
 - e₁) La M (V)
 - e₂) Mi M (V de V)
 - e₃) Re M (I)
- Quinto Estribillo (A₅): Re M (I) (orquesta)
- Coda: Re M (I)

Ritmo armónico: bastante regular y estable, algo lento, pues cada estribillo y copla mantiene en general su tonalidad, siempre cercana a la principal de la obra, sólo con pasajeras modulaciones introtonales de sus frases a la dominante o relativos mayores/menores, lo que dota al movimiento final de su ligereza rítmica muy de acuerdo con la transparencia tímbrica orquestal.

Ritmo acórdico: es más irregular, aunque la tesitura se mantiene obviamente en el ámbito guitarrístico en cuanto a la extensión y disposición de los acordes, pero cambiante en cada estribillo y copla la presentación y realización de la textura acordal, explícita como acordes placados, arpeggios, o implícita en escalas y diseños melódico-rítmicos repetitivos.

4.2.3.3. Melodía y tema. Fraseología y escalística. Ritmo

Tema A o estribillo, es de comienzo anacrúsico y estructura ternaria muy simétrica, formada por tres frases (*a*, *b*, *c*) de ocho compases con dos períodos de cuatro compases cada una, organizadas de la siguiente forma:

- Frase *a*:
 - 1 compás de 3/4
 - 3 compases de 2/4
 - 1 compás de 3/4
 - 3 compases de 2/4.
- Frase *b*:
 - 1 compás de 3/4
 - 3 compases de 2/4
 - 1 compás de 3/4
 - 3 compases de 2/4
- Frase *c*:
 - 1 compás de 3/4
 - 3 compases de 2/4
 - 2 compases de 3/4
 - 1 compás de 2/4
 - 1 compás de 3/4

A pesar de la polimetría y de la aparente asimetría de la tercera frase (*c*) por su final débil, resultan tres frases de 18 pulsos de negra cada una, con lo que la pieza resulta rítmicamente bastante homogénea de principio a fin, puesto que el estribillo (*tema A*) cambia de textura y tonalidad en sus sucesivas presentaciones, pero no de métrica o tempo. El *crescendo* constante se produce en el aspecto dinámico y tímbrico orquestal hasta el compás 241 y del 292 al 313 después, con la última reexposición del tema principal por parte de la orquesta.

4.2.3.4. Estilo y Texturas

Es el movimiento de aspecto más neoclásico de los tres y por ello el menos *popular* o folclorizante, tanto por su fidelidad a la forma del rondó clásico de la sonata como por la presentación del primer tema en una textura polifónica propia de la música más aristocrática y abstracta del neoclasicismo dieciochesco. Estas características historicistas están alejadas de la sencillez de lo popular; la constante polimetría a lo largo de toda la pieza, lo aleja de la posibilidad de lo fácilmenteailable y le dota de cierta complejidad por la disposición de los acentos rítmicos, mientras el final es discreto y elegante, casi sorpresivo, por la ausencia de grandilocuencias tímbricas y dinámicas propias de los procesos cadenciales del final de una obra orquestal en tres movimientos, haciendo honor a la ligereza de la mariposa que cita su autor (Rodrigo, en Iglesias, 1999: 179; Moyano, 1999: 108).

4.2.3.5. Análisis de aspectos técnicos de la parte solista de guitarra

- Compases 1 a 20: melodía con índice (i), medio (m) y bajo contrapunto con pulgar (p) de mano derecha; acordes de dos notas, cejas; mano izquierda: desplazamientos por el diapasón desde posición I a IX (trastes 1º a 9º).
- Compases 41 a 69: acordes de tres y cuatro notas; mano derecha pulgar (p), índice (i), medio (m), anular (a); mano izquierda, desplazamientos de posición I a XI.
- Compases 70 a 111: sonidos picados y estacatos quitando la fuerza de pulsación-pisado a los dedos de la mano izquierda recién producidos, todos con pulgar de mano derecha hasta compás 88; acordes de seis sonidos *ff* con pulgar o toda la mano derecha con fuerza sobre las seis cuerdas, de sexta a prima, desplazando la mano izquierda con ceja completa de posición IV a IX y XI (compases 98-99 y 102-103).
- Compases 116 a 137: arpeggios en tresillos descendentes; mano derecha siempre m (a), i, p, dos cuerdas inmediatas y una distante; mano izquierda

mantiene la misma postura cambiando rápido de posición (hasta XIV); dos escalas descendentes muy rápidas (compases 133 y 137).

- Compases 139 a 162: arpegios en semicorcheas con mano derecha (p, i, a, m sobre cuerdas 4ª, 3ª, 1ª, 2ª respectivamente); desplazamiento constante de mano izquierda.
- Compases 165 a 175 y 190 a 198: pulsación simultánea de pulgar con índice, medio o anular de mano derecha con apagador, en canon a dos voces.
- Compases 175 a 184 y 199 a 208: arpegios (mano derecha) combinados con ligados descendentes (mano izquierda); escalas ascendentes de semicorcheas, rápidas, pulsadas generalmente con i, m de mano derecha apoyando la pulsación, con algún ligado de mano izquierda y cambio de posición final (compases 180, 185, 204 y 288 a 291).
- Compases 208 a 228: pulsación a, m, i (mano derecha) sobre una misma cuerda; combinación de desplazamientos y ligados descendentes para mano izquierda; también en compases 314 a 318, repetición del diseño rítmico-melódico, con desplazamiento rápido de mano izquierda por una misma cuerda (1ª), desde la región sobreaguda del diapasón, alcanzándose la posición más aguda de la obra (posiciones XVII – XIII – V – II) hasta la cuarta cuerda al aire para fin.
- Compases 229 a 237 y 248 a 256 pulsación simultánea de terceras (mano derecha) i, m en cuerdas inmediatas con alguna 5ª y 6ª en 1ª y 3ª cuerdas; desplazamientos de mano izquierda.
- A partir de Compás 267 hasta 279 se añade pulsación de pulgar y anular (mano derecha) para sostener la nota pedal en el bajo y combinar acordes de dos, tres y cuatro notas.
- Compás 280 a 287 arpegios descendentes y ascendentes con índice (o anular) y pulgar (mano derecha) combinados con desplazamientos de mano izquierda desde posición I a XIV.

En resumen, este tercer movimiento necesita para su interpretación un despliegue de recursos técnicos tal que, sumado a los del primero y segundo movimientos, apela a casi todo el catálogo de que dispone –al menos hasta la fecha de su estreno, lógicamente, y considerando el estilo de la obra– la guitarra y el guitarrista modernos para la expresión artística. No existe un concierto para guitarra y orquesta anterior en el tiempo de tanta dificultad técnica e interpretativa.

4.3. Análisis de la primera versión pop: *Aranjuez, mon amour*

4.3.1. Forma y estructura

Es una pieza de estructura ternaria tipo A A A, con una pequeña introducción (*i*), un puente (*p*) de unión entre las dos primeras secciones (A-A') y una coda final (*c*). Tiene por tanto la forma típica de *canción libre* u *original* (Zamacois; 1982: 236).

El *carácter* de las secciones es *complementario* entre ellas, pues en realidad se trata de una pieza binaria, con dos secciones (A A') bien claras en la que se repite la primera (A'') interponiendo un pasaje de transición llamado puente (*p*), y siendo la segunda sección no un desarrollo temático, ni siquiera una modulación, sino un transporte a una la quinta superior del tema que ocupa la primera sección, tal como en la obra original para guitarra y orquesta ejecuta el *tutti* orquestal como continuación del punto culminante, el de mayor tensión armónico-acordal, que en esta versión realiza el piano como un solo instrumental o *break* para descanso de la voz. La *coda* sí tiene una función modulante introtonal, diatónica, para volver a la tonalidad principal (de Fa# menor a Si menor) y llevar a la cadencia final.

Longitudes: son similares (simetría) entre las secciones A (11 compases), A' (11 compases) y A'' (10 compases); cada una formada por una frase binaria cuyas semifrases son asimétricas en A (y obviamente en su repetición A'): *a* (5 compases) y *b* (6 compases), y simétricas en A'': *a''* (5 compases) y *b''* (5 compases), con lo que el transporte a la quinta superior no es literal, al no estar la longitud de la frase condicionada por las sílabas de la letra de la canción en la sección instrumental B.

Cadencias: se dan al final de cada frase, sección, puente y coda, y le confieren a la pieza el carácter tonal que le niega la escalística, al emplear los grados tonales V y I.

Introducción, coda y segunda sección (o frase A''), culminan con sendas cadencias perfectas dominante-tónica (V – I); la frase A culmina en semicadencia sobre la dominante (V), mientras que su repetición A' repite la fórmula cadencial clásica V – I.

Esquema estructural: A A A

Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c

Elementos estructurales

- *Introducción (i)* instrumental (6 compases) por parte del piano, que expone la primera frase del tema (5 compases), tal como el corno inglés de la versión clásica original, más el compás introductorio, con los cuatro acordes arpegiados sobre el acorde de tónica (Sim), que dan el tempo marcando pulsos de negra, fijan la dinámica de partida y el carácter a la pieza.
- *Primera Sección: A* (11 compases), frase *a* (5 compases) + frase *b* (6 compases)
- *Puente (p)* (3 compases)
- *Segunda Sección: A'*, frases *a'* + *b'*
- *Tercera Sección: A''* (A instrumental transportado a 5ª superior, 10 compases) frases *a''* (5 compases) + *b''* (5 compases)
- *Coda (c)*: (7 compases).

Definición de funciones

Aunque basado en el movimiento lento de un concierto para guitarra y orquesta, esta versión, al igual que otras como *En Aranjuez con tu amor*, o *Aranjuez ma pensée*, es una simplificación o resumen (hipertexto) de aquel original (hipotexto), reducida a sus elementos esenciales y más característicos. Por tanto sus secciones no tienen la misma funcionalidad que las del original. Aquí la función de *exposición temática* la realiza la Introducción –tema musical propiamente dicho, incluido en la primera frase (*a*), por el piano solo–; el *desarrollo temático* no existe en función y proporción tal como en la pieza clásica original, pero se esboza en el canto del tema

con la repetición melódica (A y A'), cantando (en A') la segunda estrofa de la letra; unidas por el puente (p) de tres compases sin función melódica, sólo de unión y pequeño descanso vocal entre las dos frases, para llegar al punto culminante de la pieza en la tercera sección (A''), que es el mismo tema musical transportado una quinta superior y ejecutado como solo instrumental; no existe una *reexposición*, al no existir el desarrollo, sino una vuelta a la calma –tras los puntos culminantes del solo orquestal– en la coda (c), cuya función es modulante, de vuelta a la tonalidad original, conducida por el canto, y llevar al reposo final, mediante el proceso cadencial de los cuatro últimos compases.

4.3.2. Análisis armónico

- Introducción: $I m - I m // IV m^6 - I m - I m - IV m^6 / V^7 - I m /$
- Primera sección A: Si m (= I)
 - Frase a $I m // IV m^6 - I m - IV m - V^7 - I m$
 - Frase b $VI - V m - IV m - I m // V^7 sus^4 - V^7 - I m / Vsus^4 / V^7$
- Puente (p) modulante: de Re a Fa#. $(III / II^7 - V m // IV^7 - V);$
- Segunda sección A': repetición literal de A, excepto último compás de b (= I m).
- Tercera sección A'': Fa# m (I = V)
 - Frase a' $I m / VII b - I m - IV m - V^7 - I m / I m^7$
 - Frase b' $VI - V m - IV m - III / VI / IV m^6 / V^7 - I m.$
- Coda (c) modulante: de Fa#m a Sim: $I / I dim // V m (II m) - I m^6 (V m^6) / V m (II m) / III (VII b) / II^7 - V m / VI / III^6 - II b^7 (VI^7) / III (VII b) / III b (VI) / I (V) - I (V - I).$

Movimientos armónicos: fuertes, con alguna excepción en la coda, por su carácter modulante algo más inestable. Esta característica rotundidad de la direccionalidad armónica (y melódica) del tema quizá ayuda a explicar el enorme éxito atemporal y transcultural de la pieza, y su trascendencia más allá de su estilo musical original.

Ritmo armónico: lento y regular, generalmente un acorde por compás, aunque con diversas extensiones y disposiciones, con cuatro pulsos bien definidos –determinados por su origen guitarrístico– que le confieren consistencia rítmica.

Aumenta en el pasaje puente (*p*) a un acorde por pulso (cuatro por compás), lo que le proporciona un carácter más inestable debido a su función de enlace entre la dominante y la tónica inicial sin dar la sensación conclusiva de una cadencia final; carácter inestable que vuelve a aparecer en los dos últimos compases de la frase *b* por su función modulante de Fa# menor a Si menor. También en la coda, donde se da un *crescendo* armónico que llega al punto culminante en el segundo compás (2/4) con dos acordes por pulso de negra, o un acorde por pulso de corchea (ocho por compás), abigarramiento que se mantiene durante otros dos compases hasta que se estabiliza la tonalidad principal en los tres últimos compases, ya en la cadencia final, con los acordes de dominante (Fa#) y tónica final (Si), este último con la tercera mayor en tonalidad menor (tercera de Picardía).

Los *acordes*: aparecen explícitos, en cifrado latino moderno entre los dos pentagramas del piano cuando no hay voz, y sobre el pentagrama de la melodía vocal cuando aparece ésta, así como, en general, en el pentagrama de la mano izquierda del piano. En general son tríadas. Las extensiones a cuatríadas suelen ser la séptimas menores de los acordes de dominante, y otras notas de paso cifradas como sextas, una séptima mayor, una novena menor y algunos retardos de tercera cifrados como *sus4*, todos ellos resultado del movimiento de alguna voz del acompañamiento instrumental –la orquesta en la versión original–, con lo que la armonía es bastante sencilla por lo clásica, esperable, no transgresora del ámbito tonal, casi transparente.

4.3.3. Melodía y escalística

Melodía

Ámbito de tesitura: estrecho; toda la melodía se expresa en un intervalo de sexta, si no tenemos en cuenta el transporte a la quinta superior de la tercera sección.

Interválica: cerrada, abundando los movimientos por grados conjuntos, casi siempre segundas, con algunas terceras y sólo una quinta justa descendente ocasional, por motivo enfático, de quinto grado a tónica (fa#-si), en el segundo tiempo, cuarto compás de la segunda frase, lo que la hace muy cantáble y pegadiza. Ello está relacionado con su origen vocal y guitarrístico. Está plagada de imitaciones directas y

repeticiones del motivo generador, a la misma y a diferentes alturas, hasta la misma cadencia final.

Escalística

Utiliza la escala de Si menor natural en la primera sección (A) y la escala menor natural de Fa# en la tercera sección (A''); en la coda (c) emplea la escala menor armónica de Do#, donde se establece momentáneamente la tonalidad en su modulación hacia la dominante del tono principal [Do# m (I) => Fa# (V) => Si m (I)].

4.3.4. Tema y fraseología

Análisis de parámetros sintácticos

El tema: vale lo expuesto en el análisis del segundo movimiento de la versión original (subapartado 4.2.2.), puesto que ésta es una versión ligera del mismo tema y por ello similar en lo esencial, con las diferencias de su menor ornamentación y profusión de figuras y disminuciones, así como su simplificación estructural y reducción proporcional al eliminar los desarrollos temáticos y formales y los pasajes de virtuosismo instrumental (*cadenzas* y *solos*), lo que permite la exposición temática en sólo tres ocasiones en una estructura ternaria simple (A A A).

Análisis de aspectos interpretativos

Puntos culminantes de cada frase y direccionalidad: cada frase forma un intervalo de direccionalidad descendente (de quinta en frase *a* y de octava en frase *b*) desde su inicio en quinto u octavo grado hasta su reposo en la tónica, como punto más bajo (*tierra*), pasando por un punto culminante (*cielo*) al final del segundo compás en *a*, y en el cuarto tiempo del primer compás de *b* coincidiendo con la nota más alta de cada una de ellas (do# en *a* y re en *b*). En el aspecto interpretativo, estos puntos coinciden con los de mayor intensidad dinámica y expresiva, sobre todo en la tercera sección (A''), cuya exposición lo es por el conjunto orquestal completo, y por ser las tres semicorcheas más agudas (la⁵) del cuarto tiempo de su segunda semifrase *b'* –el punto más elevado de toda la pieza en tono e intensidad–, así como en riqueza tímbrica, aunque podemos considerar como tal a todo el compás. La coda supone una

vuelta a la calma, con un descenso melódico de sexta (la - do#) inserto en el proceso armónico más complejo de modulación a la tónica, en torno a cuya quinto grado (fa#, nota de inicio y final de la pieza), se estabiliza la línea melódica, finalizando con el motivo inicial.

4.3.5. Ritmo y métrica

Compás: cuaternario en toda la pieza excepto al final de la primera sección y en la coda, para adaptar la medida a una cadencia en el primer caso y a la letra en el segundo; no influyen en la sensación de isometría y homorritmia. Sólo se da un *crescendo* rítmico en la sección instrumental, donde aparecen los puntos culminantes melódico, armónico, tímbrico y, en consecuencia, rítmico. Y el *diminuendo* rítmico aparece en la coda hasta el final.

Los comienzos de frase son téticos, siempre en tiempo fuerte sobre el quinto grado del acorde de tónica y en tercero, sobre la tónica de la tonalidad en el acorde de superdominante (sexto grado), y los finales siempre terminados en tiempo débil tras un retardo de la supertónica (segundo grado) en su resolución diatónica sobre la tónica.

4.3.6. Texturas y tímbrica

Textura tímbrica: predomina la apariencia *clásica* sobre la *popular* por el uso de la orquesta sinfónica (factor de *estilo clásico* considerado desde el punto de vista pop) y la guitarra también clásica, o española, sin añadidos de instrumentos eléctricos en su interpretación habitual, aunque la partitura analizada es la versión para voz y piano del propio autor más el cifrado de los acordes, que son realmente una reducción para este instrumento de la parte orquestal original.

Género: *Vocal*, por la preponderancia de la voz sobre los instrumentos solistas y el conjunto orquestal, y por la presencia de la letra romántica.

4.3.7. Análisis estilístico y estético. Contextualización de la pieza

- Autor: Joaquín Rodrigo (1901-1999).

- Primer intérprete: Richard Anthony (Ricardo Btash 1938-2015).
- Obra/Título/Género/Función: *Aranjuez mon amour*. Canción ligera tipo Melodía Francesa, con letra en francés supeditada a la música y no al revés como sucede en la canción popular. Versión del autor de su propia obra original para guitarra y orquesta sinfónica, el *Adagio*, segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* compuesto en París, Francia, en 1939 y estrenado en Barcelona, España, en 1940 (Gallego, 2003: 125).
- Fecha de la versión ligera con letra francesa: 1967 (Gallego, 2003: 128).

Encuadre estilístico: versión compuesta, grabada y publicada en Francia en plena época de apogeo de la generación *Beat*, pero más cercana a las baladas del pop nostálgico,ailable, de finales de los años sesenta (frente al pop rompedor, estética o ideológicamente, de la misma época). Genéricamente está vinculada a la larguísima tradición de la *chanson* francesa, concretamente a la llamada simplemente *mélodie* o “Melodía” (Moreno, 2014; Zamacois, 1982) por el predominio de este elemento del lenguaje musical frente a lo rítmico o armónico, en cualquiera que sea su ejecución escénica o interpretación; por su carácter melódico silábico con acompañamiento instrumental y por la temática amorosa de su letra.

4.3.8. La letra de la canción. Comentario de texto

La letra francesa de Guy Bontempelli (Gallego, 2003: 128) es un añadido posterior, con objetivos comerciales, a una música preexistente que no deja de tener la primacía por la personalidad y pregnancia de la melodía, lo que la contrapone a la tradición europea del *lied* romántico, en que la música se compone para un texto poético dado y busca el equilibrio de ambos elementos (Moreno, 2014). En este sentido nos parece un hecho curiosamente emparentado con la práctica coetánea de la *vocalese* (Gioia, 2002: 514) por los cantantes de *jazz* más nostálgicos de su propio pasado (frente a los vanguardistas) durante los años setenta en los Estados Unidos, aunque su práctica se remontara a dos décadas antes, consistente en añadir una letra a melodías y solos de *jazz* preexistentes con fines evidentemente popularizadores y, por tanto, comerciales. Destinada en principio a un público francés presuntamente

masivo, poco exigente con el contenido social de la letra (anterior en más de un año al de mayo del 68 y con otros intereses sociales), de carácter puramente romántico, amatorio, y cuya función social es el baile lento y el acercamiento sentimental y físico de las parejas jóvenes de aquellos tiempos y maduras de ahora. La letra añadida ha convertido el *Adagio* en *Canción*, traspasando el límite genérico original de la pieza, el modo cultural por tanto, y contribuyendo a su popularización.

Letra en francés de Guy Bontempelli :

Mon amour, sur l'eau des fontaines, mon amour

Ou le vent les amènent, mon amour

Le soir tombé, qu'on voit flotté

Des pétales de roses

Mon amour et des murs se gercent mon amour

Au soleil au vent à l'averse et aux années qui vont passant

Depuis le matin de mai qu'ils sont venus

Et quand chantant, soudain ils ont écrit sur les murs du bout de leur fusil

De bien étranges choses

Mon amour, le rosier suit les traces, mon amour

Sur le mur et enlace, mon amour

Leurs noms gravés et chaque été

D'un beau rouge sont les roses

Mon amour, sèche les fontaines, mon amour

Au soleil au vent de la plaine et aux années qui vont passant

Depuis le matin de mai qu'il sont venus

La fleur au cœur, les pieds nus, le pas lent

Et les yeux éclairés d'un étrange sourire

Et sur ce mur lorsque le soir descend

On croirait voir des taches de sang

Ce ne sont que des roses !

Aranjuez, mon amour

Poesía lírica, el poema está formado por cinco estrofas, de cuatro versos la primera, tercera y quinta, y de cinco versos la segunda y cuarta. De carácter silábico y bien adaptado a la música, no necesita melismas ni otros artificios técnicos de la métrica para encajar rítmicamente con la melodía, con respecto a la que tiene un papel secundario. El carácter silábico se va acentuando y haciéndose más abigarrado en la segunda frase musical, cuando la intervállica se cierra y se repiten más notas a la misma altura, tomando la pieza momentáneamente un aspecto de recitativo, predominando la iteración sobre el movimiento melódico.

Exenta de figuras retóricas y literarias complicadas, es una letra sencilla que pretende ser comprendida y degustada por un público mayoritario sin mayor presunción intelectual o formación literaria. Abunda en palabras dulces y bien sonantes, de semántica explícita, que transmiten imágenes y sensaciones sonoras florales, acuosas, transparentes y ligeras. La expresión más usada, con la que empiezan todas las estrofas excepto la última, porque termina precisamente con ella, es *Mon amour* ("Mi amor"), que se adapta perfectamente al motivo rítmico-melódico generador de toda la obra (fa#-mi-fa#) y le da su carácter lírico y remacha su tema amoroso. El poeta se dirige en todo momento a su amada mientras camina junto a ella por los jardines de Aranjuez describiendo la naturaleza, identificando las sensaciones que ésta le produce con los sentimientos hacia la persona amada, aunque el Real Sitio sólo es nombrado en el último verso (*Aranjuez, mon amour*) lo que le da su espacialidad física concreta y su presente real ("los años van pasando"). Dada la invidencia del compositor de la música, predomina la descripción de sensaciones sonoras (sonido del agua de las fuentes, canto de los pájaros) y olorosas o táctiles (pétalos de rosas) sobre las visuales y coloristas, aunque también existen, como en el verso "De un bonito rojo son las rosas", inevitable color de esa flor como presente intemporal en una declaración amorosa.

4.4. Análisis de las versiones ligeras del autor. *Aranjuez, ma pensée*

Las versiones musicales de *Aranjuez, ma pensée* provienen directamente del original para guitarra y orquesta, adaptadas o autorizadas por el propio compositor, y tienen en cuenta lo realizado por Richard Anthony en su versión de 1967, por lo que este análisis no incluye los parámetros ya observados en los análisis de aquellas piezas. En este apartado nos limitamos a describir las diferencias entre las distintas versiones autorizadas y el original, con el fin de descubrir qué las hace ligeras y presuntamente más populares que aquél.

Esquemas formales del original [1] y de las versiones [2, 3, 4, 5, 6] del autor:

| Título | Año | Instrumentos | Compases | Esquema | Desarrollo |
|--|------|---------------------|----------|---------|--|
| [1] <i>Adagio</i> , 2º movimiento del <i>Concierto de Aranjuez</i> | 1939 | Guitarra y orquesta | 99 | A B A | A (a, b) – p – B – A' (a', b') – c |
| [2] <i>Aranjuez Mon Amour</i> | 1967 | Canto y piano | 48 | A A A | i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c |
| [3] <i>En Aranjuez con tu amor</i> | 1968 | Canto y piano | 45 | A A A | i (i, a) - A (a, b) - A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c |
| [4] <i>Aranjuez, ma pensée</i> | 1988 | Guitarra | 50 | A B | A (a, a' – b, b') – p – B [d, e (a'', b'')] – c |
| [5] <i>Aranjuez, ma pensée</i> | 1988 | Canto y guitarra | “ | “ | “ |
| [6] <i>Aranjuez, ma pensée</i> | 1988 | Piano | “ | “ | “ |

Los casos [1] y [2] han sido exhaustivamente analizados. El caso [3] es una versión autorizada (realizada por el autor del original o bajo su supervisión o aprobación) como consecuencia de la existencia del arreglo de Richard Anthony [2], para amortiguar los efectos económicos negativos que esta y otras versiones pudieran producir en los derechos de autor (Moyano, 1999: 124-128); su principal diferencia es la españolización del texto para el canto. Los casos [4], [5] y [6], *Aranjuez, ma pensé*, son en realidad una sola versión moderna (1988) del autor con distintas instrumentaciones. Es una versión corta, de apenas 50 compases: la mitad más uno de los 99 de que consta el original, pero muy cercana a aquél, pues no desvirtúa los valores intrínsecos de la música analizados en apartado anterior. La reducción realizada en esta versión es un modelo de equilibrio, proporción y simetría entre sus partes; los 50 compases se reparten equitativamente entre las dos secciones: A = 25 (11 + 11 + 3) y B = 25 (11 + 10 + 4), con alguna pequeña diferencia que analizamos y describimos detalladamente a continuación.

En la versión española para canto y piano [3] el esquema formal es casi idéntico, con la excepción de la ausencia de los tres compases de puente (p) entre las dos primeras secciones A y A'. El hecho diferencial más relevante es la españolización – que no traducción literal– de la letra de la canción y, en algunos casos, del título, presentada como *En Aranjuez con tu amor*. El texto de Alfredo García Segura es la versión más empleada por la mayoría de los cantantes de lengua española y algunos extranjeros, aunque no es el único, pues existen traducciones –al italiano e inglés sobre todo–, y versiones basadas en este texto con añadidos, mutilaciones o cambios de palabras, para adaptar la letra a las distintas versiones realizadas con variaciones formales en la música.

Letra en español de A. García Segura:

*Aranjuez,
un lugar de ensueños y de amor
donde un rumor de fuentes de cristal
en el jardín parece hablar
en voz baja a las rosas.*

*Aranjuez,
hoy las hojas secas sin color
que barre el viento
son recuerdos del romance
que una vez
juntos empezamos tu y yo
y sin razón olvidamos.*

*Quizá ese amor escondido esté
en un atardecer
en la brisa o en la flor
esperando tu regreso.*

*Aranjuez,
hoy las hojas secas sin color
que barre el viento
aon recuerdos del romance
que una vez
juntos empezamos tu y yo
y sin razón olvidamos.*

*En Aranjuez, amor
¡Tú y yo!*

Como sucede con la música, el texto es similar al de la versión francesa en temática, ritmo expositivo y duración, al estar supeditado al ritmo y fraseología musicales. Son veinticinco versos de arte menor y rima asonante distribuidos en cuatro estrofas, siendo la cuarta repetición de la segunda, coincidentes con la métrica de las dos semifrases musicales dos a dos, más una estrofilla final de dos versos coincidentes con la coda musical. La primera estrofa describe el sitio (“un lugar de ensueños y de amor”) de manera ideal, no real. La segunda es la antítesis, el recuerdo de un amor

fracasado. La tercera abre la puerta a la esperanza. Y la cuarta redonda en el fracaso. Es por tanto una letra más de desamor que de amor, más nostálgica que ilusionante o esperanzada. Se refiere a un tiempo pasado, por lo que parece una letra pensada para un público de edad madura. Excepto la tercera –que corresponde al pasaje o puente (*p*) entre secciones expositivas del tema musical–, y a diferencia de la versión francesa, cada estrofa empieza con la palabra *Aranjuez*, localizando permanentemente la acción en un espacio real, el Real Sitio, describiendo el lugar y las sensaciones sonoras de agua y viento, identificando éste y la única referencia visual “hojas secas sin color” con el amor perdido, dejando para los dos últimos versos de cada estrofa la única referencia al amante, que en la versión francesa es el principio de cada estrofa. Los dos versos finales, correspondientes a la coda musical, resumen con cuatro palabras (“Aranjuez”, “amor”, “tú”, “yo”) el lugar, el tema y los sujetos literarios.

En la versión para guitarra sola [4], ésta abre la primera sección (A) con un compás de introducción, repitiendo cuatro veces el acorde de tónica (Si menor) arpegiado, y expone la primera frase (a) del tema una octava baja, con la misma figuración que lo hace el corno inglés en la versión original con orquesta (compases 2 a 6). Expone de nuevo la primera frase (a’), ahora la original para guitarra (una octava alta, compases 7 a 11), menos adornada. Expone la segunda frase (b) del corno inglés (octava baja, compases 12 a 16) y de nuevo la segunda frase (b’) en la versión de guitarra (octava alta, compases 17 a 22), menos adornada, reduciendo la figuración de semifusas a fusas en algunos compases (17 a 20, mismos números de compás en el original). Siguen tres compases de puente (*p*, compases 23 a 25) en que la guitarra hace la melodía de la orquesta en el original. La segunda sección (B) de desarrollo temático (*d*), muy extenso en el original (55 compases) se reduce aquí a 21 compases, repartidos entre los 11 de las progresiones modulantes del desarrollo (compases 26 a 36) y los 10 compases de la 1ª cadenza (*e*) del original (única de estas versión) íntegros. En esta sección se producen algunas diferencias con el original al realizar la melodía menos profusamente adornada, reduciendo la figuración y velocidad de pulsación en algunos compases y bajando una octava algunos pasajes melódicos (compases 26 a 28 y 29 a 31); asimismo en los compases 31, 33 y 35 (pulsos tercero y cuarto) realiza la guitarra el contrapunto melódico de los instrumentos de viento

madera en el original, como relleno rítmico-armónico y auto acompañamiento; del compás 32 al 35 las frases en tresillos descendentes y ascendentes se hacen sin bajos. Dentro del solo de guitarra resultante en esta versión (e) se reexpone el tema en sus dos frases melódicas completas transportadas a octava baja y en la tonalidad de Mi menor: primera frase (a''), compases 37 a 41 y segunda frase (b''), compases 42 a 46, tocadas en los bordones de la guitarra con auto acompañamiento de acordes arpegiados, exactamente igual que en el *Adagio* original. Continúa con una coda (c) de cuatro compases, iguales al original, donde la guitarra hace la melodía de la orquesta (compases 47 y 48) y concluye con la cadencia trinada (compás 49) y arpegiada sobre el acorde de tónica con tercera de Picardía (compás 50). En definitiva, esta versión es la más cercana al *Adagio* original para guitarra y orquesta, obviamente simplificada con respecto a aquella en cuanto a número de compases, figuración de las notas melódicas, complejidad de acordes y ámbito sonoro; es en estos aspectos más desarrollada y algo más compleja que las demás, sólo superada en algunos pasajes por las versiones para piano a solo o con voz, debido a la mayor posibilidad de auto acompañamiento del piano.

La versión para canto y guitarra [5] difiere ligeramente de la anterior versión para guitarra [4] y la siguiente versión para piano [6], por su mayor simplicidad en la figuración de las notas de la melodía, tanto en la parte vocal como en la instrumental y por un pequeño cambio en la distribución del número de compases en la segunda sección (B): uno más en desarrollo temático (d) y uno menos en coda (c), quedando la proporción entre sus partes aún simétrica: A = 25 (11 + 11 + 3) y B = 25 (12 + 10 + 3). El esquema formal no varía con respecto a las versiones de guitarra y piano a solo. Sección primera (A): Introducción (i), mediante acordes de tónica arpegiados por la guitarra (compás 1); exposición de la primera frase (a) del tema por la voz (compases 2 a 6), imitación ornamentada (a') por la guitarra (compases 7 a 11). Exposición de la segunda frase (b) por la voz (compases 12 a 16) y su imitación ornamentada (b') por la guitarra (compases 17 a 22); transición o puente (p) de tres compases (23 a 25) por voz y guitarra, hacia la segunda sección (B). Ésta comienza con el desarrollo temático (d) que, en esta versión, cuenta con un compás añadido (12 en total por 11 en las demás) para cuadrar la letra de la canción (compases 26 a 37); la *cadenza* (e) es, por definición,

un solo de guitarra, como en todas las versiones para este instrumento, casi idéntica a la versión original con alguna simplificación en la figuración de las notas (compás 45) y la omisión de algunos acordes (compases 37 y 40) o parte de sus notas (compás 41). La coda (c) comienza de forma acéfala en el compás 47 y de forma métrica en el 48, con lo que cuenta con un compás menos (tres compases) que en las demás versiones por la falta del trino sobre tónica que realiza la guitarra en el antepenúltimo compás y que precede al arpeggio sobre el acorde de tónica final. Los dos últimos compases de la cadencia final (49, 50) son idénticos.

El texto de la canción es en francés, obra de Victoria Kamhi según acredita la partitura, cuando en la versión de *Aranjuez, mon amour*, también en francés, es de Guy Bontempelli, como queda expuesto más arriba. Es diferente también de la versión española titulada *En Aranjuez con tu amor* pero la temática es la misma, como muchas de las palabras utilizadas y las ideas expresadas. La primera estrofa coincide con la primera frase melódica cantada (a) (compases 2 a 6):

*Aranjuez, mai est la saison des roses,
sous le soleil elles sont déjà écloses,
les magnolias en fleurs se penchent
sur les eaux claires du Tage.*

Después introduce la guitarra la repetición de la primera frase melódica muy adornada (a'), a la que sigue la exposición de la segunda frase melódica cantada (b) con la segunda estrofa (compases 12 a 16):

*Et la nuit, ce parc deux fois centenaire
s'anime soudain chuchotements,
et bruissements, subtils arômes,
qu'amène le vent avec d'illustres fantômes.*

Sigue la reexposición por la guitarra de la segunda frase melódica muy adornada (b'), hasta el puente (p), donde entra la voz cantando la tercera estrofa (compases 23-25):

*Un peintre fameux
avec sa palette magique,
A su capter d'immortelles images,
L'ombre d'un roi et d'une reine.*

La segunda sección (B) es de desarrollo temático (d), introducido por un trino de la guitarra sobre el quinto grado (fa#-sol) al que sigue la voz con las estrofas correspondientes a cada una de sus tres frases melódicas (compases 26 a 37):

*Or es argent,
perles et diamants, fêtes Somptueuses
femmes belles et voluptueuses,
fiers courtisans.
Guitares au loin,
guitares et mandolines entre les buissons,
joueurs de flûte,
chanteurs à l'unisson.
Mon amour je te cherche en vain par mi
les frondes où tant de souvenirs
abondent des temps passés,
des jours heureux.*

Sigue la *cadenza* (e) por la guitarra sola (compases 37 a 47) hasta la coda (c) en que entra la voz con el último verso (compás 48) entonando, de dominante a tónica (respectivos quintos grados: do# a fa#): *Nous avions vingt ans tous les deux*, coincidiendo las tres últimas monosílabas con las tres notas generadoras del tema (fa#-mi-fa#).

La versión para piano [6] es casi idéntica a la de guitarra [4] y a la de canto & guitarra [5] en cuanto a estructura, número de secciones, compases y tesitura (en cuanto a escritura, porque los sonidos reales suenan una octava alta con respecto a los

de la guitarra). Pero presenta la lógica diferencia de contar con un segundo pentagrama para mano izquierda que permite conducir una voz inferior doblada a octava; o una voz superior en el pentagrama de la mano derecha, sobre la melodía, cuando ésta imita a la del corno inglés del original (frase *a*, compases 3 a 6); o bajo la melodía (frase *b*, compases 11 y 12) y en algunos otros momentos (compases 35, 36 y 46, 47). La primera diferencia ornamental es el mordente doble del compás 7, idéntico al de la versión original, simplificado a mordente ascendente en la versión de guitarra. También los escasos acordes que aparecen asociados a la melodía en el pentagrama superior en algunos lugares de la segunda sección, aparecen más llenos que en la versión guitarrística (compases 31, 49). Por lo demás, el acompañamiento de la mano izquierda es tan simple como una voz doblada en octavas paralelas, prácticamente hasta la segunda mitad de la segunda sección (compás 36), donde el desarrollo temático da paso a la primera *cadenza* con la melodía en el bajo y el acompañamiento acórdico en el pentagrama superior (mano derecha), de manera prácticamente idéntica a la versión original, en que también la guitarra utiliza dos pentagramas, con la única diferencia de que en este caso el inferior es en clave de fa en cuarta y en aquél está en clave de sol en segunda. A partir de la coda, el acompañamiento procede por sucesión de quinta paralelas (compases 46 en pulsos tercero y cuarto, 47 y 48) y de nuevo una octava sobre tónica en el acorde arpegiado final (compases 49 y 50).

Un hecho característico común a las tres instrumentaciones [4, 5, 6] de la versión *Aranjuez, ma pensée* es la existencia de lo que consideramos una errata de las respectivas ediciones: en el compás 43 de las versiones de guitarra [4] y piano [6], y en el compás 44 de la versión para canto y guitarra [5] aparece una nota re# en la voz superior del acorde repetido, que debe ser becuadro (re natural), como tercer grado de un acorde de Si menor con dos pedales de cuarta (nota Mi) en las voces extremas, tal como aparece en el mismo número de compás (43) del *Adagio* original para guitarra y orquesta.

La diferencia más notable entre las tres versiones para voz e instrumento [2, 3, 5] es que las letras son distintas y lo son en dos idiomas diferentes: francés y español. Ello no es debido a las diferencias musicales –inexistentes o irrelevantes en el aspecto melódico concerniente a la exposición vocal– que es de apenas un compás menos en la

coda de la versión para canto y guitarra [5], sino al contexto de composición y comercialización de la primera versión (1967) por un cantante francés en su idioma [2] en aquel país; la subsiguiente versión del autor (1968) en España con letra en español [3], quizá pensando en el mercado nacional y latinoamericano; y la posterior versión (1988) para canto y guitarra [5] con letra en francés de Victoria Kamhi, quizá para internacionalizar la versión tanto en lo poético como en lo comercial. Este tipo de trabajo ya había sido realizado por ella, tanto la adaptación como la creación poética, en otras obras vocales de su marido desde los años 50 y más habitualmente desde los 60 hasta los últimos años 80.

V. ANÁLISIS DE ARCHIVOS SONOROS

Los siguientes análisis y comentarios de cada archivo sonoro aparecen ordenados alfabéticamente según el nombre artístico o el apellido del artista, y clasificados en los seis apartados correspondientes al género musical de cada versión. Algunas versiones, por sus características estilísticas híbridas, formales o interpretativas, pueden formar parte de otro apartado, además de aquel en el que están. Las versiones originales (apartado 5.1) son analizadas y comentadas no como tales versiones –pues obviamente no pertenecen a los modos populares–, sino como interpretaciones distintas de la obra original para guitarra y orquesta; su presencia tiene como objeto la comparación entre ellas, especialmente en cuanto a cronometría, y con las versiones populares en cuanto a esquemas formales y calidades interpretativas.

5.1. Versión original

5.1.1. Eduardo Fernández

Orquesta y director: The English Chamber. Barry Wordsworth.

Grabación: Deutsche Gramophon vídeo: La Guitarra Romántica. Orquesta del Ulster, Adrian Leaper. Audiovisual grabado en el Ulster Hall, Belfast, 13 de agosto, 2002) BBC MM255 (2005).

Cronometría: (Doble minutación en este caso; entre paréntesis la parcial, correspondiente al *Adagio*; entre corchetes la total, sumando la minutación del primer movimiento del *Concierto*). (0:00) [6:38] Sección I (A): Guitarra, acordes; (0:08) [6:46] Corno inglés, exposición del *tema musical*, 1ª frase (a) con acompañamiento de guitarra en acordes. (0:45) [7:23] Guitarra, primera exposición de 1ª frase (a), acompañamiento orquestal; (duración: 37s). (1:22) [8:00] Corno inglés, primera exposición de 2ª frase (b). (1:57) [8:35] Guitarra, 2ª frase (b); (duración: 52s. (2:49) [9:17] Orquesta, puente (p). (3:06) [9:34] Sección II (B): Desarrollo Temático. Acordes de guitarra. (3:14) [9:42] Guitarra, primer floreio (hasta 9:57); [10:05] segundo floreio hasta [10:20]; [10:27] tercer floreio hasta [10:41]; (4:33) [11:01] Primera *cadenza* o solo de guitarra, tema melódico reexpuesto en bajos (bordones) autoacompañamiento de

acordes arpegiados. (5:49) [12:17] Orquesta, segundo desarrollo o pasaje; guitarra, trino; escala melódica y acordes; [12:46] segundo trino y escala rápida de guitarra; [12:55] orquesta; (6:56) [13:24] segunda *cadenza* o gran solo de guitarra. (9:06) [15:34] Sección III (A'): *tutti* orquestal, reexposición del tema a la 5ª superior (Fa# m), 1ª frase (a); [16:03] 2ª frase (b); (10:14) [16:42] Coda: Guitarra, canon modulante de vuelta a tonalidad principal, con tresillos descendentes a dos voces. [17:07] Cadencia, entrada última de la orquesta. [17:19] Guitarra, cadencia final, trino sobre 5º grado tonal. [17:33] Guitarra, acorde final de tónica arpegiado lentamente. (11:18) [17:46] Fin.

Comentario: En este caso analizamos un vídeo. Versión muy rápida y brillante de Eduardo Fernández, no sólo el *Adagio*: parece que empieza frío, pero poco después vuela en las escalas del *Allegro*. Impresionante su tercer movimiento *Allegretto Gentile*. *The English Chamber* afina con la perfección que acostumbran los arcos ingleses, y la realización de *Deutsche Gramophon* es sobresaliente; sin alardes tecnológicos, se ve claramente todo lo que puede interesar al espectador estudioso y al investigador: el director y su gestualidad, la orquesta globalmente y sus partes actuantes, y hasta se podría escribir la digitación de la parte guitarrística con un par de visualizaciones técnicas. Producción audiovisual técnicamente impecable.

5.1.2. Paco de Lucía

Orquesta y director: Orquesta de Cadaqués. Edmón Colomer.

Grabación: Philips 510 310-2. 1991.

Cronometría: (0:09) Sección I (A). Exposición del tema musical, 1ª frase (a), por el corno inglés. (0:50) Primera exposición del tema, 1ª frase (a) por la guitarra (29 segundos). (1:19) 2ª frase (b) por corno inglés, acordes de guitarra y acompañamiento orquestal. (1:57) 2ª Frase (b) por la guitarra (57 segundos). (2:54) Puente (p) por orquesta. (3:24) Sección II (B). Desarrollo temático: guitarra y orquesta. (4:46) *Cadenza* o solo de guitarra; reexpone tema en los bajos (bordones) auto acompañamiento e acordes arpegiados. (5:50) Segundo desarrollo o pasaje, por guitarra y orquesta. (6:57) segunda *cadenza* o gran solo de guitarra (1' 55"). (8:52) Sección III (A'): Reexposición

temática, frases (a) y (b) por *tutti* orquestal, transportado a la 5ª superior (Fa# m). (10:48) Coda, introducida por la guitarra a solo con un contrapunto a dos en figuración de tresillos descendentes, en función de modulación de vuelta a la tonalidad principal; y cadencia, por guitarra sobre fondo orquestal, mediante trino sobre dominante y arpeggio ascendente y lento sobre acorde de tónica hasta fin (11:32).

Comentario: Quizás lo más llamativo de la versión de Paco de Lucía es su sorprendente ortodoxia con respecto a los cánones del concierto clásico. Sin renunciar a un par de acentos flamencos al final de algunas escalas que, en todo caso, enriquecen una versión doblemente autorizada y honradísima –Rodrigo estuvo en el escenario durante la ejecución y la bendijo *urbi et orbe*–, que no hace más que crecer en ese sentido con el paso del tiempo. Bien es cierto que no es la versión que más variedad de matices tímbricos extrae de la guitarra, un poco monocolor a lo largo del *Concierto*, pero lo suple con creces a base de garra y vivacidad en el movimiento. Sorprende su fidelidad a la partitura, especialmente en la *cadenza* como pasaje más propicio a la libertad interpretativa y el exhibicionismo técnico instrumental por su dificultad técnica y su cercanía al lenguaje flamenco. No debe ser fácil traspasar la frontera del propio estilo musical como hace Paco, tanto en este concierto como en su carrera musical madura, especialmente desde el disco de música de Falla (1978) y en sus constantes acercamientos al *jazz* y a otras músicas no flamencas. Las críticas que recibiera en su momento por parte de algunos guitarristas y críticos del mundo de la guitarra clásica han demostrado ser producto de un dogmatismo canónico interpretativo injustificado, corto de miras y pasado de moda, cuando no de la envidia de sus evidentes y extraordinarias facultades, no ya creativas y artísticas, sino simplemente técnico-instrumentales.²⁸ (

5.1.3. Pepe Romero

Orquesta y director: The Academy of St. Martin in the Fields. Sir Neville Mariner.

Grabación: Philips 412171-1 (1979). 2003.

²⁸ Este comentario fue escrito cuando Paco de Lucía estaba físicamente entre nosotros.

Cronometría: (0:01) Sección I (A). Guitarra, entrada con los acordes tonales arpegiados. (0:07) Corno inglés, primera exposición del *tema musical*, frase (a). (0:43) Guitarra, exposición del tema, 1ª frase (a); acompañamiento de la sección de cuerdas (39 s). (1:18) Corno Inglés, 1ª exposición de 2ª frase (b), guitarra acompañando con acordes tonales arpegiados sobre fondo de cuerdas y contrapuntos melódicos de los vientos madera. (1:56) Guitarra, exposición de 2ª frase (b), siempre con acompañamiento de orquesta, cuerdas con acordes tenidos (39 s). (2:35) Puente (p), orquesta; (2:54) guitarra acompaña con acordes tónicos arpegiados. (3:03) Sección II (B): Desarrollo temático, entra orquesta; (3:22) entra guitarra, primer floreio modulante; fagot y orquesta en respuesta. (3:26) Guitarra, segundo floreio modulante. (3:43) Respuesta orquestal, fortísimo. (3:50) Guitarra, tercer floreio modulante; (3:55) respuesta orquestal; (4:04) guitarra; (4:13) respuesta orquestal, metales. (4:25) *Cadenza* primera o sólo de guitarra; tema principal en los graves (bordones) con auto acompañamiento acórdico. (5:40) Orquesta, pasaje de modulaciones. (5:50) Guitarra, trino primero y escala menor melódica Mi; (6:09) trino segundo y escala menor de Re. (6:20) Orquesta. (6:43) *Cadenza* segunda, gran solo de guitarra (2m 08s). (8:51) Sección III (A'): Reexposición del tema principal por *tutti* orquestal, a la 5ª superior (Fa#m). (10:16) Guitarra entra a *Coda* (c), tresillos descendentes modulantes, de vuelta a tonalidad principal (si m) en contrapunto a 2 voces. (10:43) Orquesta, cadencia final. (10:58) Guitarra, arpegio, trino sobre dominante, arpegio lento, ascendente, sobre acorde de tónica, perdiéndose hasta fin (11:27).

Comentario: Impecable versión (una de las muchas) de Pepe Romero, Neville Mariner y *The Academy*. Se van a los once minutos y medio debido a las respiraciones entre fraseos y secciones. Las partes de la guitarra a solo –sin contar los intermedios orquestales– son similares en tempo a las versiones de Yepes, con la que lo comparamos sólo a efectos cronométricos: (primera *cadenza* 1:15 de Pepe por 1:23 de Yepes; segunda *cadenza* 1:08 de Pepe por 1:09 de Yepes) pero esta orquesta –su director– es más reposada, transmite más calma y nobleza tímbrica. En cuanto a la interpretación, el trabajo individual de Pepe es impecable y modélico en calidad de sonido y expresión, pues no en vano es uno de los mejores especialistas en la obra de

Rodrigo y en ésta en particular. La grabación y el trabajo de ingeniería de sonido también es impecable: siempre se oye la guitarra con claridad.

5.1.4. Regino Sainz de la Maza

Orquesta y director: Orquesta Nacional de España, Ataúlfo Argenta.

Grabación: COLUMBIA RG 16068. 1948.

Cronometría: (0:00) Sección I (A). Guitarra, acordes arpegiados. (0:05) Corno Inglés: 1ª exposición del tema musical, 1ª frase (a). (0:28) Guitarra, exposición de 1ª frase (a). (0:56) Corno inglés, 1ª exposición de 2ª frase (b). (1:21) Guitarra, exposición de 2ª frase (b). (1:54) Orquesta, puente o enlace interseccional (p). (2:09) Sección II (B): Desarrollo temático, diálogo guitarra-orquesta con pasajes modulantes. (3:12) *Cadenza* primera o solo de guitarra con el tema en Mi menor expuesto en los bajos (bordones) y auto acompañamiento acórdico. (4:05) Desarrollo segundo, o transición modulante, con trinos y escalas de guitarra y respuestas de orquesta. (4:54) *Cadenza* segunda o segundo solo de guitarra con exposición temática en Do# m. (6:31) Sección III (A'): Reexposición de tema por *tutti* orquestal, a la 5ª superior, en Fa#m. (7:24) Coda (c) introducida por la guitarra mediante tresillos descendentes modulantes hacia tonalidad principal, con motivos tema 2º en contrapunto a dos voces. (7:44) Orquesta, última entrada. (7:51) Guitarra, trino sobre dominante; (8:01) guitarra, arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica, hasta final (8:08).

Comentario: Es la versión más antigua y la grabación primera y más rápida conocida. Empieza a un tempo de casi 60 la negra (un pulso por segundo). Es propiamente un problema tecnológico debido a la antigüedad de la grabación (1948). Al ser un disco de pizarra anterior al vinilo, sólo cabían cuatro minutos de música por cada cara, por lo que los once minutos y medio de una interpretación normal debían quedar reducidos a ocho -casi un tercio de la duración total- y además partir la pieza en dos mitades para incluir cada una en un disco: los propios intérpretes debieron ejecutar la pieza un tercio más rápido de lo dispuesto por el compositor en la partitura (de 44 a 60 la negra). A tal velocidad el *Adagio* parece más bien un *Andante*, y pierde mucha belleza al transmitir más prisa y nerviosismo que la calma espiritual y sensación

poética que nos suele aportar este pieza en interpretaciones modernas más reposadas, por lo que nos decepciona un poco en este aspecto propiamente discursivo. El timbre de la guitarra, sin embargo, tiene un color auténtico, natural, a cuerdas de tripa (no de nailon o fibra de carbono como las actuales) y a grabación en pista compartida, sin intervenciones cosméticas de ingeniería de grabación que consiguen una calidad de sonido perfecta pero poco natural. La melodía principal la adorna todavía más el maestro Sainz de la Maza, pues pulsa más notas de las que hay en la particella, glosando, como los vihuelistas o los laudistas barrocos tan de su gusto, para que se mantenga el sonido de su instrumento entre los de la orquesta en aquellas condiciones acústicas y tecnológicas que apagarían antes los sonidos cortos de la guitarra. El acompañamiento de la orquesta deja mucho que desear en los aspectos tímbrico y dinámico posiblemente debido a la comparación con los medios tecnológicos actuales. En este caso, lo que beneficia la naturalidad del sonido de la guitarra, perjudica el empaste de un gran grupo de instrumentos de timbres diversos. Sin duda esta grabación es hoy un documento histórico digno de seguir siendo estudiado, pues es la primera y realizada por el solista solicitante y destinatario de la obra original, amigo personal del autor. El mismo Regino realizó otra grabación en 1968.

5.1.5. John Williams

Orquesta y director: Orquesta sinfónica de la BBC. Sir Simon Rattle.

Grabación: BBC 111th. Proms 2005. Live from the Royal Albert Hall. Vídeo [youtube]. Se aporta la grabación audio del Álbum *Rodrigo, Giuliani, Vivaldi*, 1991.

Cronometría: (0:02) Sección I (A): Acordes de guitarra; (0:09) tema musical, 1ª frase (a) introducida por el corno inglés. (0:43) 1ª Frase (a), expuesta por la guitarra [39s: exactamente igual que Pepe Romero]. (1:18) Exposición de 2ª frase (b) por corno inglés. (1:52) 2ª frase (b) expuesta por la guitarra [37s]. (2:29) Orquesta, puente (p). (2:53) Sección II (B): Desarrollo temático, diálogo contrapuntístico y modulante entre guitarra y orquesta. (4:00) *Cadenza*, o solo de guitarra, que expone las dos frases del tema en los bordones, auto acompañándose de acordes, en la tonalidad de Mim. (5:04) Entrada de orquesta en pasaje modulante o de transición. (6:05) *Cadenza*

segunda [1m59s] para guitarra sola, con exposición del tema en Do#m; (8:04) Sección III (A'): *Tutti* orquestal de reexposición temática transportada a la 5ª superior, en Fa#m. (9:13) Coda (c) entra guitarra en figuración de tresillos descendentes modulantes, con material de la segunda sección en contrapunto a dos voces. (9:34) Progresión cadencial por la orquesta. (9:46) Cadencia final: guitarra, con trino sobre Dominante y arpegio lento ascendente sobre acorde de tónica, hasta fin (10:11).

Comentario: De nuevo un vídeo (segundo en nuestro corpus de archivos) como fuente de análisis, aunque se aporta grabación de audio (nº5). Es una buena y gran orquesta británica, bien dirigida, buen sonido de los solistas y buena afinación del conjunto, que nunca tapa a la guitarra. John está muy natural, algo frío como siempre, sin pretender deslumbrar acelerando escalas; pero no le queda bien cómo termina la primera *cadenza*, tirando de cuerda hacia abajo en un efecto técnico algo extemporáneo al estilo de la obra y ajeno a la costumbre del propio intérprete solista, que ya grabó esta obra en 1974, 1984, y 1993. Por lo demás muy correcto, resultando muy original y brillante cómo resuelve los difíciles pasajes del tema en los bajos en la segunda *cadenza*, arpegiando, y los acordes rasgueados del apoteósico final que dan entrada al *tutti* de la reexposición temática; transportados éstos una octava baja con respecto a la indicación de la partitura (otro hecho que no acostumbra en actuaciones anteriores), no pierden nada de intensidad climática. Esa guitarra suena muy equilibrada aunque siguen sin sonarle los armónicos artificiales de la cadencia final. Exceptuando la de Regino Sainz de la Maza, esta es la versión más rápida de las grabaciones analizadas, y no lo es por motivos tecnológicos sino puramente técnicos e interpretativos.

5.1.6. Narciso Yepes [1]

Orquesta y director: Orquesta sinfónica de RTVE. Odón Alonso. 1979.

Cronometría: (0:00) Sección I (A) Entra guitarra, compás de cuatro acordes tonales. (0:09) Exposición del tema musical, 1ª frase (a) por corno inglés. (0:42) Entrada de la Guitarra con 1ª frase musical (a) (38s). (1:20) Corno inglés, exposición de 2ª frase musical (b) sobre acordes de guitarra y fondo orquestal de cuerdas (variación del tema principal a). (1:55) Guitarra, exposición de 2ª frase (b) (35s). (2:30) Puente (p)

por orquesta en la melodía y guitarra en acordes. (3:01) Sección II (B). Desarrollo temático: diálogo entre guitarra y orquesta, de función modulante. (4:24) 1ª *Cadenza*: guitarra sola (1m, 32s) exposición temática en tesitura grave (bordones) en la tonalidad de Mim. (5:56) Segundo desarrollo: guitarra y orquesta en progresión modulante hacia (6:53) segunda *cadenza*: guitarra sola (2:14) exposición temática glosada en tonalidad de Do#m. (9:07) Sección III (A'). Reexposición temática por *tutti* orquestal, tonalidad Fa#m. (10:19) Coda: introducida por guitarra en figuración de tresillos a dos voces contrapuntísticas, en función modulante vuelta a tonalidad principal. (11:28) Fin.

Posteriormente Narciso Yepes realiza otra grabación [2], en vídeo, con la Filarmónica de Berlín dirigida por Rafael Fröhebeck de Burgos con una minutación distinta.

5.1.7. Narciso Yepes [2]

Orquesta y director: Orquesta Filarmónica de Berlín. Rafael Fröhebeck de Burgos. Frankfurt, 1979 (Audiovisual).

Cronometría: (0:02) Sección I (A). Guitarra, acordes tonales arpegiados. (0:09) Tema musical, primera exposición, 1ª frase musical (a), por corno inglés. (0:40) Guitarra, tema, 1ª frase musical (a) (37s). (1:17) Corno inglés expone 2ª frase (b). (1:47) Guitarra, 2ª frase (b). (2:30) Puente (p), melodía por orquesta. (2:53) Sección II (B). Desarrollo temático 1º: guitarra y orquesta, diálogo modulante; (3:14) segundo floreio; (3:36 guitarra, primera secuencia Re7 a Solm); (3:48) segunda secuencia modulante. (4:09) *Cadenza* primera, guitarra solo, tema en Mim en tesitura grave (bordones) (1:23 s). (5:32) Desarrollo segundo, transición modulante hacia segunda *cadenza*. (6:34) *Cadenza* segunda: guitarra sola, exposición temática en Do#m muy glosada (2:07s). (8:41) Sección III (A'). Reexposición temática completa por *tutti* orquestal a la 5ª superior (Fa#m). (9:54) Coda: introducida por guitarra con material de la sección II en contrapunto a dos voces, figuración de tresillos descendentes, función modulante a tono principal. (10:20), Última entrada de orquesta. (10:30) Proceso cadencial, guitarra arpegiando. (10:50) Fin.

Comentario: Con Yepes la guitarra es un instrumento musical solista en la orquesta de primer nivel, a la altura de cualquier otro instrumento de la tradición orquestal clásica. Hace, a mi juicio, la mejor interpretación del *Concierto* de todos los solistas estudiados, pues es, entre otros aspectos técnicos y estilísticos, el más antiguo en el oficio: lo interpretó ya en 1947 en Madrid y lo hizo en infinidad de ocasiones por todo el mundo durante más de cincuenta años. Yepes incorporó al *Concierto* su “impronta popular” (Martínez Pinilla, 1998: 36), así como “algunas modificaciones que el autor aceptó”²⁹ en la manera de realizar algunos acordes rasgueando en vez de arpegiando como indica la partitura; más a lo flamenco que a lo clásico o arpista. En esta interpretación, podemos exceptuar las dos escalas modulantes en tresillos de fusas ascendentes en modo menor entre las dos *cadenzas* (compases 48 a 51), con una digitación “imposible” para cualquier otro guitarrista, y ese gusto suyo por picar un poco los bajos (también lo hace Pepe Romero) que hoy queda un poco cursi como expresión interpretativa guitarrística. Pero la segunda *cadenza* es preciosa, original, con los acordes finales en rasgueo redondo o continuado, a lo flamenco antiguo, que no añade ninguna extravagancia a lo propuesto por el compositor: “música como yo la concebí” (Rodrigo, citado por Iglesias, 1999). Frühbeck de Burgos, por su parte, conduce la orquesta de forma magistral, con una exuberancia de matices expresivos y una delicadeza que no tapa en ningún momento a la guitarra. En esta grabación la guitarra de Yepes tiene una calidad de sonido brillante, sin ser metálica, con unos armónicos potentes y unas resonancias largas y profundas que, como sabemos, era lo perseguido por el maestro lorquino con esas cuatro cuerdas añadidas a la guitarra. Con ello consigue también una variedad tímbrica muy difícil de conseguir con una guitarra convencional de seis cuerdas. Si en el caso de Yamashita la puesta en escena es teatral y lo visual aparece como su principal fuente de interés y comunicación, quedando la música casi como pretexto para demostrar una técnica increíble, en Yepes el recurso técnico es un medio para expresar el discurso sonoro propuesto por un compositor, la hondura del pensamiento musical, en este caso del maestro Rodrigo, quien ya expuso

²⁹ Este hecho es muy habitual entre los solistas de los conciertos para otros instrumentos del propio Rodrigo, como G. Cassadó, J. Galway, N. Zabaleta, etc.

muy claramente su opinión al respecto: “Sencillamente ha sido mi guitarrista por antonomasia” (Ibídem: 36).

5.2. Versiones instrumentales clásicas no originales

5.2.1. Maurice André

Grabación: Álbum *Ballades pour trompette*, 1983.

Instrumentación: trompeta, orquesta sinfónica, arpa.

Esquema estructural: A – B. Desarrollado: i – A (a, a' – b, b') – B (p – a'' – c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por trompeta en registro medio-bajo, del motivo melódico cabecera de tema musical (fa#-mi-fa#) acompañado de orquesta con acordes tenidos en textura polifónica; (0:31) segundo compás con acordes derivando a cadencia andaluza. (0:57) Sección primera (A): entra arpa con los cuatro acordes arpegiados que hace la guitarra en el *Adagio* original como introducción. (1:03) Entra trompeta con 1ª frase musical (a) completa, en registro original, acompañada de orquesta; (1:28) expone de nuevo 1ª frase musical (a') completa, a octava baja, con otra pista de trompeta al contrapunto melódico en registro agudo original. (1:54) 2ª frase musical (b) completa, de nuevo trompeta, en registro original, siempre con acompañamiento de arpa y orquesta. (2:22) Reexpone 2ª frase (b') igual en registro y textura. (2:51) Sección segunda (B): trompeta sigue la melodía en transición o puente (p) original hasta (3:05) un cambio melódico, solo de trompeta floreado “a la española” (recuerda los clarines anunciantes de las bandas de música en las corridas de toros). (3:25) Reexposición de 1ª frase (a'') completa por trompeta en registro original, acompañada de arpa, orquesta con más presencia de metales (reminiscencia de un *tutti* nunca expuesto). (3:54) Directamente a coda (c) sin más reexposiciones temáticas, con la trompeta realizando la línea melódica hacia una cadencia andaluza similar a la de la introducción, resolviendo el acorde de tónica con la trompeta en registro agudo hasta fin (4:25).

Comentario: Versión clásica de *Aranjuez Mon Amour*, más técnica y virtuosa en la exposición instrumental de elementos morfosintácticos que original o innovadora en

el desarrollo discursivo, aunque tampoco se atiene estrictamente al esquema formal tipo ni la partitura de la versión autorizada. Melódicamente cambia alguna frase de octava para contrastar con alturas sonoras y aporta una introducción y coda originales (propias) además de un floreo libre en la transición. Pero lo más interesante de esta versión no es lo formal –que podemos calificar de discursivamente conservador–, sino oír el bello timbre y la facilidad y elegancia de fraseo del maestro francés de la trompeta. Esto es precisamente lo que decide la clasificación de *no-originalidad* de esta versión, el cambio de instrumento solista, no el cambio de algún fraseo melódico ni otros elementos musicales.

5.2.2. Julian Bream

Orquesta y director: Birmingham Symphony. Simon Rattle, 2004.

Esquema estructural: A – B. Desarrollado: i – A (a, a', b, b') – p – B (D, S1).

Cronometría: (0:03) guitarra, introducción (i) de acordes arpegiados marcando los cuatro pulsos de negra por compás. (0:09) Primera sección (A): Entra corno inglés, 1ª frase musical (a); la guitarra continúa marcando acorde por pulso; (0:22) entra sección de cuerdas al acompañamiento; (0:36) entra sección de vientos maderas a los contrapuntos melódicos. (0:41) Entra guitarra, repite 1ª frase musical (a'); en sustitución de la guitarra, los contrabajos marcan el pulso rítmico de negra en *pizzicato*; (1:08) entra sección de metales al contrapunto melódico. (1:17) Entra el corno inglés, expone la 2ª frase musical completa (b); guitarra, marcando ritmo de negra mediante acordes; (1:36) entra sección vientos maderas; entran cuerdas a los contrapuntos melódicos. (1:49) Entra guitarra, repetición de 2ª frase (b'), fondo de cuerdas; contrabajos marcan pulso de negra en *pizzicato*; (2:19) contrapunto melódico por metales; la guitarra realiza escala rápida final de frase. (2:29) Puente (p) por orquesta completa; los contrabajos marcan el ritmo en *pizzicato*; (2:42) entran flautas, al contrapunto melódico. (2:48) Guitarra entra con acordes, ritmo de negra. (2:53) Segunda sección (B): desarrollo temático (D1); entrada de guitarra, con primer floreo; (3:06) respuesta de orquesta. (3:13) guitarra segundo floreo; (3:26) segunda respuesta de orquesta. (3:33) Entra guitarra, con grupos de tresillos de semicorchea en terceras; (3:41) respuesta de orquesta. (3:46) Guitarra, segundo grupo de tresillos; (3:56)

respuesta de orquesta, entran metales. (4:08) *Cadenza* primera o solo de guitarra (S1), Mim, octava grave (bordones), solo principio de tema. (4:42) Fin, cortado anticipadamente.

Comentario: Buena orquesta, excelente dirección y magistral solista. Con este elenco la versión debería estar entre las originales, y de las mejor consideradas artísticamente. Pero la producción comercial (o el tratamiento del archivo en la red) no es respetuosa con la obra, ni con la excelente interpretación artística y realización técnica al cortar su contenido en el compás 47 de la partitura original (minuto 4' 42" de la grabación).

5.2.3. Caravelli

Intérprete: Claude Vasori (París, 1930).

Grabación: Álbum *Romantique*. Track D2, *Aranjuez mon amour*. CBS – 88013, France, 1974. Reeditado varias veces en distintos recopilatorios, como en *20 grandes éxitos*, 2004.

Instrumentación: Guitarra clásica solista, orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, a, b, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): Guitarra, entrada de acordes tonales arpegiados: (0:06) Sección I (A): corno inglés, primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a), orquesta de fondo (cuerdas agudas), siguen los acordes de guitarra. (0:31) Guitarra exposición del tema, 1ª frase (a) acompaña orquesta (cuerdas agudas y contrabajo *pizzicato*). (0:59) Corno inglés, exposición de 2ª frase (b), (1:11) acompañamiento orquestal (cuerdas agudas). (1:24) Guitarra, exposición de 2ª frase (b), acompañada de contrabajo *pizzicato*, cuerdas agudas (1:45) y vientos madera (en tercer período de frase), culminado con la escala rápida original. (1:57) Puente (p), melodía por orquesta, sección de cuerdas. (2:15) Sección II (A'): en vez de entrar el primer desarrollo, reexpone la guitarra la 1ª frase (a'); acompaña contrabajo *pizzicato*; (2:29) entran cuerdas agudas; (2:37) entran maderas. (2:42) Corno inglés, reexposición

de 2ª frase (b'); (2:53) entra sección de cuerdas agudas de fondo. (3:09) Sección III (A'): *tutti* orquestal, violines re exponen 1ª frase (a'') con acompañamiento de vientos y contrabajo arco. (3:55) Continúa *tutti*, cuerdas agudas con re exposición de 2ª frase (b''), vientos acompañamiento y contrapuntos, contrabajo arco. (4:02) Coda (c): se salta el pasaje de contrapunto modulante de tresillos de la guitarra; introduce directamente el corno inglés la cadencia final; (4:10) entra la guitarra en escala ascendente dominante-tónica y trino sobre quinto grado; (2:20) arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica, siempre sobre fondo orquestal, hasta fin (4:26).

Comentario: Música instrumental, género clásico, tipo comercial, de orquesta *easy listening*: “fácil de oír” o “escucha cómoda” (Adorno, 2009: 209). Exposición no ajustada exactamente al modelo formal del *Aranjuez Mon Amour* original, pues corta la primera parte de la coda, de interés para el solista de guitarra, y la transición modulante de Fa# menor a Si menor además de reposar las tensiones habituales del *tutti*. La ejecución es técnicamente correcta y muy limpia por parte de la guitarra, eludiendo incomodidades mecánicas pero no dificultades técnicas, con una sección orquestal muy afinada y ajustada a las dinámicas, especialmente las cuerdas agudas. Es una versión discursivamente sucinta en las exposiciones melódicas y solística, y algo estilizada en la forma, pues no añade novedad expresiva o discursiva, acortando el modelo propuesto por el original prescindiendo de lo supuestamente superfluo.

5.2.4. Manuel Cubedo

Orquesta y director: Orquesta Sinfónica de Barcelona, Rafael Ferrer.

Grabación: *En Aranjuez con tu amor*. Álbum: *El embrujo de la guitarra*. GSGC2006 (1974).

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A (a, b) – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) Guitarra, acordes tonales arpegiados, cuerdas graves, acorde tenido y contrabajo, pulso e negra en *pizzicato*. (0.06) Corno inglés, introduce tema musical, 1ª frase completa (a) sobre acompañamiento del

compás anterior. (0:36) Primera sección (A): guitarra expone tema, 1ª frase completa (a) sobre fondo orquestal (cuerdas arco y contrabajo pizzicato a pulso de negra); (1:08) guitarra expone 2ª frase (b), igual acompañamiento, escueto; (1:28) contrapunto melódico de maderas; (1:36) escala rápida final de frase por guitarra. (1:44) Puente (p), por orquesta más contrabajo en *pizzicato*. (2:05) Segunda sección (A'): reexposición temática por guitarra, acompañada por orquesta de igual modo: 1ª frase completa (a'); (2:38) 2ª frase completa (b'); (3:07) guitarra, escala rápida de final de frase. (3:16) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, cuerdas agudas, re exponen 1ª frase completa (a'), transportada a la quinta superior, tempo más rápido, contrabajo con arco; (3:42) reexposición de 2ª frase completa (b''), de igual modo. (4:09) Coda (c): introducida por la guitarra a solo, con un contrapunto imitativo a dos voces en figuración de tresillos descendentes modulantes a tonalidad principal; (4:34) entrada de orquesta, melodía ascendente hacia tónica; (4:44) guitarra entra en trino sobre quinto grado y (4:54) arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica, hasta fin (5:04).

Comentario: El esquema formal no corresponde exactamente a la canción *En Aranjuez con tu amor* sino a la versión similar en francés *Aranjuez mon amour* por la existencia del pasaje puente (p) instrumental orquestal entre las dos primeras secciones. Por lo demás es una versión pulcra en la ejecución, algo escueta en la orquestación y dinámicas así como en la interpretación guitarrística, por lo demás correcta y con agradable sonido. No añade ni quita nada al discurso propuesto por la partitura autorizada que sigue, por lo que es más fiel a la partitura que esquemático en la forma, y de aspecto sonoro perfectamente clásico aunque la forma es la de la canción pop, no la del *Adagio* original, que ya grabó este guitarrista, junto a la obra completa, en 1974.

5.2.5. Eternity II

Grabación: Álbum recopilatorio. Solista, orquesta, lugar y fecha de grabación desconocidos.

Instrumentación: Orquesta sinfónica y guitarra clásica.

Esquema estructural: A – B. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p- B (d1, s1)...

Cronometría: (0:0) Introducción (i): Guitarra, acordes de introducción tonal y rítmica; (0:06) Corno inglés, exposición temática, 1ª frase musical (a); (0:19) entra sección de cuerdas en contrapunto melódico; acompañamiento de acordes por la guitarra siempre. (0:38) Primera sección (A): guitarra, exposición temática, 1ª frase musical (a), con alguna nota de más, aunque buen sonido; (1:08) entra sección de metales en contrapunto melódico. (1:14) Corno inglés, exposición de 2ª frase (b) con guitarra acompañando con los acordes tonales arpegiados; (1:34) entra sección de cuerdas en contrapunto melódico. (1:46) Guitarra expone 2ª frase (b) sobre fondo de cuerdas; siempre contrabajos en pizzicato marcando pulso; (2:10) guitarra realiza escala rápida de final de frase. (2:26) Puente (p), melodía por cuerdas agudas; (2:40) entra sección de maderas en contrapuntos; (2:45) acompañamiento de acordes arpegiados por la guitarra. (2:50) Segunda sección (B): desarrollo temático (D1), progresión modulante y diálogo entre guitarra y orquesta; guitarra, primer floreio; (3:05) acordes de acompañamiento a la respuesta orquestal; (3:10) guitarra, segundo floreio. (3:23) respuesta de orquesta, sobre motivo de tema melódico. (3:30) Guitarra, tresillos en terceras. (3:38) respuesta de orquesta sobre motivos melódicos temáticos; (3:42) guitarra, tresillos de terceras. (3:53) Respuesta melódica de orquesta, metales. (4:05) guitarra, primera cadenza o solo (s1) en mi menor, melodía en octava grave. (4:38) *fade out* sonoro hacia fin, repentino.

Comentario: Buena versión con un par de adornos en la melodía (frase *a*) por parte de la guitarra no existentes en la partitura original y que por lo tanto excede del discurso musical establecido por el autor, por lo que es clasificada como *no original*. Por lo demás, de las versiones mutiladas es la más correcta en todos los apartados técnicos y en lo formal hasta el sorpresivo fin, tan imprevisto como execrable, por parte de la producción o la manipulación del archivo en la red. No es la mejor interpretación en lo artístico instrumental, pero es más que solvente y correcta técnicamente, por lo que está incluida en estos análisis como un caso más de las versiones calificadas como *clásica no original*.

5.2.6. Sergio Gallardo

Grabación: Álbum: *Concierto de Guitarra Española* (M-7456-2001). Contiene 13 “Grandes éxitos” de los que el primer corte se titula *Concierto de Aranjuez*, tiene una duración de 4’45’’ y es esta versión del *Adagio* de J. Rodrigo.

Instrumentación: Guitarra española, flamenca, con acompañamiento de orquesta sinfónica pregrabada.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i - A - (a, a, b) – p – A’ (a’, b’) – A’’ (a’’, b’’) – c.

Cronometría: (0:00). Introducción (i) Entra la orquesta imitando los acordes y la función introductoria originales de la guitarra; (0:05) Tema musical, exposición de 1ª frase completa (a), también por orquesta. (0:33) Sección I (A): Guitarra, primera exposición del tema, 1ª frase completa (a). (1:01) Guitarra, 2ª frase completa (b); (1:34) puente (p), no hay desarrollo ni *cadenzas*; (1:51) Sección II (A’): Tema principal de nuevo, 1ª frase completa (a’) también expuesta por la guitarra, más adornado; (2:19) sigue la guitarra, 2ª frase completa (b’). (2:51) Sección III (A’): *Tutti* orquestal, reexpone el tema principal (frases a’’ y b’’), contrapunteado por la guitarra con respuestas al fraseo orquestal. (3:47) Coda (c), contrapunto de tresillos descendentes a dos voces por la guitarra, cambiado al final; (4:11) Orquesta, cadencia final; (4:22) cadencia final por la guitarra. (4:42) Fin.

Comentario: Instrumentalmente bueno; técnicamente solvente en el desempeño del intérprete con la guitarra; formalmente pobre por la simple reexposición monotemática: versión mutilada –sólo ofrece el tema principal dos veces por la guitarra–, adornado a lo flamenco, y la tercera sección del original (*Tutti* orquestal) contrapunteada por la guitarra como en una especie de improvisación, exponiendo la coda y cadencia final casi iguales al original. Se aparta algo del discurso original, del que es una reducción esquemática o exposición sucinta, y ofrece como novedad el aire flamenco y el diálogo guitarra-orquesta de la tercera sección.

5.2.7. James Galway

Grabación: *En Aranjuez con tu amor*. Del álbum *Wings of songs*. 2004.

Instrumentación: Flauta solista, guitarra clásica como acompañamiento, orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – B – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b, b) – p – B (d1, s1 [a', b'] d2) – A' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), por acordes de guitarra; orquesta (sección de cuerdas) entra pianísimo y crescendo. (0:06) Flauta: primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a) tal como el corno inglés en versión original, fondo orquestal crescendo. (0:33) Sección I (A): Flauta, 1ª frase musical completa (a); (1:02) sigue flauta, 2ª frase completa (b), siempre sobre fondo orquestal y guitarra con acordes arpegiados. (1:30) Flauta repite 2ª frase completa (b') muy ornamentada esta segunda, como la versión original escrita para guitarra y orquesta. (2:04) Puente (p): melodía llevada por cuerdas agudas, contrabajo *pizzicato*; (2:18) flauta; (2:21) guitarra con acordes; (2:26) Sección II (B): Entra flauta en desarrollo temático primero (d1), con llamadas y respuestas continuadas con la orquesta (2:26, 2:43, 3:02, 3:14; 2:38; 2:56, 3:10, 3:22) respuestas de orquesta. (3:33) *Cadenza* primera: flauta reexpone tema, 1ª frase (a') acompañada de acordes por la guitarra y ligeros subrayados orquestales. (4:03) Sigue flauta, 2ª frase (b') transportadas 4ª ascendente, a Mim, como el primer solo de guitarra en primera *cadenza* del original (s1); (4:31) fin de *cadenza*; entra orquesta en segundo pasaje modulante (d2) del desarrollo, diálogo flauta orquesta; (5:27) Sección tercera (A'') tema transportado una quinta ascendente (Fa# m), *tutti* orquestal con melodía por cuerdas agudas con flauta en papel contrapuntístico, 1ª frase (a''); (5:55) 2ª frase melódica (b''), igual. (6:24) segundo puente (p') por flauta y orquesta. (6:33) Coda (c): dúo melódico de flauta y guitarra, en tresillos descendentes modulando a tónica. (6:47) Cadencia final por orquesta; (6:58) trino sobre grado V de flauta; (7:07) entra orquesta y flauta con arpeggio ascendente lento sobre acorde de tónica, hasta fin (7:21).

Comentario: Versión clásica de la canción para flauta solista acompañada por orquesta sinfónica en perfecta sintonía con el original rodriguero (1968) para canto y piano. Se atiene con fidelidad a la partitura de las versiones ligeras realizadas por el autor (*Aranjuez mon amour* y *Aranjuez ma pensée*) añadiendo la sección tercera (tema

transportado a Fa#m ejecutado por *tutti* orquestal) de la obra original, con lo que queda una versión híbrida, y la más larga de las ligeras analizadas en este apartado (7' 21''). De una calidad técnica interpretativa excelente, Galway ya estrenó (Londres, octubre de 1978) una versión de la *Fantasía para un gentleman* aprobada por el propio autor (Gallego, pp. 240, 358; Moyano, p. 173) y un *Concierto Pastoral* original para flauta y orquesta. Es uno de los solistas privilegiados a los que Rodrigo compuso y dedicó alguna obra.

5.2.8. *Intimate Orchestra*

Grabación: Concierto de Aranjuez. Del álbum *Música afrodisíaca. Baladas.* 1998.

Instrumentación: Guitarra clásica como solista y acompañamiento. Orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) de acordes arpegiados por guitarra con fondo de cuerdas. (0:07) Guitarra expone tema musical, 1ª frase completa (a) sobre fondo de orquesta de cuerdas y acordes arpegiados de guitarra; (0:41) 2ª frase completa (b) por guitarra e igual acompañamiento, entrando maderas (flautas) al contrapunto melódico en tercer período de frase, con final austero, sin escala final por guitarra solista. (1:13) Puente (p) por orquesta, cuerdas agudas, guitarra con acordes arpegiados marcando los cuatro pulsos por compás más en segundo plano y flautas al contrapunto melódico a final de pasaje. (1:35) Sección segunda (A'): Guitarra, 1ª frase (a'), más adornada y con alguna pequeña variante ornamental con respecto a la exposición primera y el original, igual acompañamiento. (2:09) Coda (c), introducida como cabeza de tema, variado hacia acorde final (2:18) marcado por segunda guitarra (o segunda pista de grabación), hasta fin (2:24).

Comentario: Versión clásica en su orquestación, presentación y planteamiento; disminuida con respecto al *Adagio* original o la versión ligera *Aranjuez Ma pensé*, en todos los aspectos: formalmente, hasta el límite mínimo de lo reconocible, (AA), es decir, exposición temática con reexposición parcial, incompleta, y eludiendo secciones

complementarias como un *tutti* orquestal, la coda completa o los dos solos de guitarra presentes en ambas versiones autorizadas; técnicamente, en la escalística de final de frase, también omitida. La ejecución instrumental es impecable, así como la grabación, pero se acorta y dulcifica en sus dificultades, no para los intérpretes (desconocidos y excelentes), sino como para no desviar la atención del oyente con virtuosismos instrumentales el equilibrio y austeridad del dulce ambiente sonoro que ha de llegarle. Discursivamente, es una versión corta en demasía, cuasi una sinopsis, que contiene lo esencial (tema) pero le falta presencia y contenido (desarrollo temático), bien según la partitura original o alguna autorizada, bien siguiendo la creatividad de una versión propia.

5.2.9. Raymond Lefevre

Grabación: Concierto de Aranjuez. 2005.

Instrumentación: orquesta sinfónica o clásica *Easy listening*; trompeta, corno inglés y guitarra clásica como solistas.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a', b) – p – A' (a'', b') – A'' (a''', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción por la guitarra, mediante acordes arpegiados marcando ritmo, más bien lento, solemne, y fijando tonalidad. (0:07) Entrada de corno inglés, expone tema, 1ª frase musical completa (a), acompañamiento orquestal de fondo, contrapunto clásico desde 2º compás. (0:38) Primera sección (A): exposición temática al unísono por solistas de trompeta y corno inglés, 1ª frase completa (a'), con la guitarra acompañando en contrapunto melódico, más como un diálogo, utilizando los adornos propios de la melodía original de la propia guitarra. (1:07) Exposición de 2ª frase completa (b), de igual manera e instrumentación. (1:39) Puente (p) por orquesta toda, cuerda y maderas a la melodía; guitarra acompaña siempre con acordes arpegiados, como en *Adagio* original. (1:59) Sección segunda (A'): reexposición temática, 1ª frase musical completa (a'), por cuerdas agudas más acompañamiento y contrapunto melódico orquestal. (2:26) 2ª frase completa (b') ahora expuesta por trompeta y guitarra a contrapunto-diálogo melódico, de aire algo flamenco, más escala

rápida final de frase. (2:59) Sección tercera (A'): *Tutti* orquestal reexpone tema, 1ª frase completa (a''') a la quinta superior aguda, tempo más rápido, para crear clímax. (3:27) 2ª frase completa (b'') de igual manera e instrumentación. (3:51) Coda (c): canon a dos voces original de la guitarra solista, repartido entre corno inglés (primera voz) y guitarra (segunda voz a 8ª aguda), en figuración de tresillos descendentes, modulando al tono principal. (4:05) Cadencia final; (4:11) melodía ascendente de dominante a tónica, primero por corno inglés y segundo por la guitarra (4:19) trompeta apoyando a contrapunto; (4:27) trino sobre tónica por trompeta y acorde final, lentamente arpegiado por guitarra hasta fin (4:38).

Comentario: Esquema formal tripartito típico de la canción *Aranjuez mon amour*, con exposición (A), puente (p), re exposición (A'), punto culminante por *tutti* orquestal re exponiendo tema transportado una quinta superior (A'') para proporcionar tensión emotiva que resuelve en una coda relajante y modulante hacia la tonalidad principal. Por lo tanto no ofrece discursivamente nada nuevo, pero técnicamente, sobre todo en cuanto al tratamiento orquestal y el constante diálogo melódico y contrapuntístico entre los tres instrumentos solistas y su equilibrio con el fondo orquestal, es una versión excelente, fiel a la partitura en lo formal, ejecutando los pasajes de virtuosismo instrumental sin apariencia excesiva. Por ello tiene el rango de versión *clásica*, aun *no original* dada la libertad en la instrumentación.

5.2.10. Paul Mauriat

Grabación: Álbum: *En España*, 1975, pista 6, duración 5:23. Formato MP3. La misma versión es publicada en dos álbumes distintos: ésta y otra posterior, de 1993, en el recopilatorio *Grandes orquestas*, con Xavier Cugat entre otros directores por el estilo.

Instrumentación: Guitarra clásica y orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b, b') – p – A' (a'', b'') – A'' (a''', b''') – c.

Cronometría: (0:01) Primera sección (A); Introducción (i) por guitarra con acordes (muy rápido). (0:06) Corno inglés, expone el tema principal, 1ª frase musical (a). (0:31) Guitarra expone de nuevo tema principal, 1ª frase (a') (sonido muy natural y cercano, se oye hasta el roce de los dedos sobre las cuerdas de la guitarra); (0:58) Entra corno inglés, expone 2ª frase (b). (1:24) Guitarra repite 2ª frase ornamentada (b') sonido un poco metálico. (1:56) Puente (p), por orquesta. (2:17) Segunda sección (A'): Sorpresivamente, entra un piano con 1ª frase (a''). (2:47) Corno inglés, 2ª frase (b''), como en sección A, con orquesta y guitarra con acordes, pero más lento y adecuado a tempo original. (3:17) Tercera sección (A''): *Tutti* orquestal, tema (frases a''', b''') un poco rápido. (4:10) Coda (c) Guitarra, contrapunto a dos voces, entra sola y quizá la apoya el piano en vez de la orquesta; (4:37) última entrada de orquesta; (4:45) guitarra, 2ª parte de coda, trino sobre tónica precedente a acorde final; (4:57) guitarra, acorde final arpegiado, en modo mayor. (5:06) Fin.

Comentario: Hasta el final de la primera sección el solo de guitarra es muy parecido al original, exceptuando detalles como los compases 18, 19, 20, que se tocan simplificados, como en las versiones modernas (*Aranjuez, ma pensé*) no con la difícil figuración de la ornamentada versión original. Después del puente (p), en vez de entrar la segunda sección (B) y el desarrollo temático, hay una reentrada (A') del tema, primera frase (a), pero esta vez por el piano, quizá con el propio director Paul Mauriat al teclado, al estilo de los míticos directores de la orquestas de *swing* americanas (Basie, Ellington, Miller...) seguido de la 2ª frase (b) por el corno inglés, con acompañamiento de fondo de orquesta y acordes de la guitarra, como en la primera sección (A), antes del *tutti* de orquestal (A''). Bastante creíble aunque un poco mecánico en su dicción y escaso de bajos, sin la profundidad que éstos le dan al tema, hasta la coda (c), en que entra la guitarra en su contrapunto a dos voces, apoyada por el piano en este caso, para diferenciarse del cual hace a propósito un vibrato muy al estilo neorromántico. Termina con una cadencia final casi igual al original. En definitiva, otra versión mutilada para no molestar mucho al público mass-media, a pesar de los medios artísticos, técnicos y tecnológicos disponibles.

5.2.11. Los Mayas

Grabación: *Concerto D'Aranjuez*. Top Laarlijsten, 1971. Intérpretes desconocidos.

Instrumentación: Guitarra clásica y orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: I – A (a, a', b, b') – p – A' (a', b) – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción, por acordes de guitarra, orquesta de cuerdas de fondo con acorde de tónico mantenido. (0:07) Sección primera (A): Corno inglés entra tema, 1ª frase musical (a), sobre acompañamiento de guitarra marcando los acordes tonales y el tempo, y orquesta con cuerdas y maderas al contrapunto melódico. (0:37) Entra guitarra, con 1ª frase musical (a') completa, acompañada de orquesta. (1:09) Corno inglés, con la primera exposición de la 2ª frase (b) completa, según la partitura original, acompañada de orquesta y guitarra marcando los acordes. (1:40) Guitarra reexpone 2ª frase (b') completa, acompañada de orquesta; (2:08) realiza escala rápida de final de frase, como consta en la partitura original. (2:16) Puente (p) con melodía orquestal (cuerdas y maderas); (2:33) guitarra marca acordes. (2:38) Segunda sección (A'): guitarra (y corno inglés; éste último sólo motivo inicial fa-mi-fa) reexpone 1ª frase (a') como original. (3:09) Corno inglés, reexpone 2ª frase (b), con acompañamiento de orquesta y guitarra con acordes en tercer plano. (3:40) *Tutti* orquestal, 1ª frase (a), tema completo transportado a la 5ª superior (Fa#m), como en el original, con acompañamiento de guitarra con acordes; (4:09) 2ª frase (b). (4:39) Cadencia final (c), por guitarra, trinando sobre el grado V del acorde de tónica; (4:54) arpeggio lento ascendente final sobre acorde de tónica, siempre sobre fondo orquestal tenido y piano, hasta fin (5:01).

Comentario: Es una versión temprana según el crédito del archivo sonoro en MP3; correcta en la orquestación pero esencialista en el desarrollo formal. Por lo que discursivamente, resta con respecto al original y versiones autorizadas (*Aranjuez ma pensé, Aranjuez mon amour*). Faltaría una primera exposición temática introductoria por el corno inglés (a) y el principio de la coda modulante entre el tema transportado del *tutti* orquestal y la cadencia final. Lenta de ejecución, pues aunque falten estos elementos, dura más que algunas versiones que sí los tienen, lo que le da prestancia a

la buena interpretación instrumental. La grabación, en cambio, es tecnológicamente muy mejorable, pues los segundos planos sonoros no se perciben bien y a veces ocultan a la guitarra solista.

5.2.12. Franck Pourcel

Grabación: Aranjuez mon amour. Álbum: *Classical mood*, vol. 3, TRACK 3, 1992, CD/ ODEON TOCP 7060. 1967.

Instrumentación: Sitar (solista), guitarra (acompañamiento), orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – A' (a') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), mediante acordes tonales por guitarra, un compás de cuatro pulsos; fondo orquestal. (0:06) Violines exponen el tema, 1ª frase musical completa (a), sobre acordes de guitarra y fondo orquestal, en movimiento lento y elegante, con guitarra y vientos madera contrapunto en tercer periodo. (0:34) Primera sección (A) Entrada de sitar, expone tema, 1ª frase (a), acompañado de guitarra en acordes arpegiados y orquesta de fondo. (1:04) Cuerdas agudas exponen el motivo de inicio de la 2ª frase (si-la-si) sobre fondo de acordes de guitarra y resto de orquesta completando armonías y voces secundarias; 2ª frase restante (b), tras el inicio de las cuerdas, expuesto por el sitar. (1:39) Segunda sección (A'): *tutti* orquestal expone tema, 1ª frase completa transportada a la quinta superior (a'), como en versión original, por cuerdas agudas, con acompañamiento de acordes de guitarra completando armonías. (2:10) Coda (c) introducida a dos voces por sitar (voz aguda) y guitarra (voz grave) en forma de exposición y respuesta contrapuntística mediante figuración de tresillos descendentes modulantes a la tonalidad principal para culminar en el proceso cadencial (2:29) por la orquesta *tutti*, con contrabajos marcando ritmo tenso sobre acorde de dominante secundado (2:39) por los acordes marcados por la guitarra; (2:41) escala ascendente del sitar a tónica, ligeramente cambiada; (2:45) guitarra hace el trino sobre notas del grado V (dominante) sobre fondo de cuerdas, resolución en acorde de tónica (2:52) mantenido por sonidos largos de cuerdas hasta y arpeggio lento ascendente por el sitar hasta fin (2:58).

Comentario: Versión elegante y extraña la de este director de orquesta especialista en versiones de temas famosos clásicos y populares. Lo original comienza por la instrumentación, empleando un sitar indio para las exposiciones melódicas, la guitarra para los acompañamientos acórdicos y la segunda voz del contrapunto en la entrada de la coda y una orquesta clásica más que solvente. En realidad el tema no llega a sonar completo más que en su primera frase en la introducción y en la segunda sección por el *tutti* orquestal, quedando la segunda frase apuntada en su motivo generador, recibiendo un tratamiento verdaderamente original, utilizando la técnica de la sugerencia y no la evidencia. El conjunto es elegante, sin dejar de ser algo esquemático en lo formal y expositivo, pues faltan algunos elementos del modelo original, como puente (p) y segunda frase melódica en la reexposición, quedando algo corta. Superior en valía artística (autenticidad) a las habituales versiones *easy listening* o ligeras, de fácil escucha (Adorno, 2009: 209), utilizando una orquesta clásica y una guitarra tocada con buena técnica y mejor gusto, aunque el sitar como instrumento solista propiamente dicho sea algo extemporáneo, quizá por rebuscado, no obstante original y su utilización apoya nuestra tesis en el aspecto de la desterritorialización, internacionalización, hibridación cultural y globalización del tema rodriguero. Discursivamente es de las versiones más originales en el sentido de novedosa y poco o nada vista.

5.2.13. André Rieu

Grabación: Concierto de Aranjuez. Álbum: *Les melodies de mon coeur* (2005).

Instrumentación: Trompeta (solista), piano, orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i (i, a) - A (a, b) – p – A' (a', b').

Cronometría: (0:00) Introducción (i) cuatro acordes arpegiados por el piano, en imitación de los originales de guitarra, para introducir tempo y tono, que continuarán en la sección primera; (0:07) entra corno inglés con la primera exposición temática, 1ª frase musical (a) completa; (0:18) entra sección de cuerdas de fondo. (0:37) Primera sección (A) Entra trompeta solista, expone 1ª frase musical completa (a) acompañado de orquesta, contrabajos en *pizzicato*, muy “clásico”. (1:06) Trompeta expone 2ª frase

(b) completa, con cambios (inversiones) interválicos en segundo y tercer compases de la frase y sin la escala final de frase del original guitarrístico. (1:42) Puente (p) o transición, por cuerdas y vientos madera, muy denso de melodía y armonía. Segunda sección (A'): Gran *tutti* orquestal, fortísimo, para reexposición temática climática pero en mismo tono, tras redoble de percusiones; 1ª frase completa (a') por las cuerdas agudas, sin sobresalir solista; (2:36) 2ª frase completa (b') por cuerdas agudas y viento madera, con *tutti* orquestal de fondo, sin solista. (3:06) Coda (c): melodía por flauta sobre fondo de trémolo sostenido por arcos; (3:23) entra corno inglés con escala ascendente de cuatro notas sobre la dominante (do#, re, mi, fa#), lenta, de enlace a tónica, hasta trino sobre el grado V tonal (fa#-sol) simultáneo al arpeggio sobre el acorde de tónica por el arpa (en imitación tímbrica del original de la guitarra), siempre sobre fondo de cuerdas, hasta fin (3:52).

Comentario: Versión escueta en lo formal y accesorio, muy bien interpretada por la orquesta, con todos los elementos esenciales y sin adornos, ni siquiera las rápidas escalas del final de la segunda semifrase por la guitarra tanto en el *Adagio* original como en las versiones de *Aranjuez ma pensée*, de origen instrumental, siendo ésta, por tanto, más una versión de *Aranjuez mon amour* transcrita para orquesta, en la que el solista de trompeta sustituye la voz original en la primera exposición y la sección de cuerdas agudas en la reexposición. Queda *clásica* en la orquestación y la buena interpretación, aunque su forma es sencilla (A A), procede de una versión ligera que es una simplificación (A A A) del *Adagio* original (A B A).

5.2.14. The Rosenberg Trio

Grabación: Álbum: *Noches calientes*, 1998: Track 7: *Adagio from the Concierto de Aranjuez*. ♪ 557 022-2.

Instrumentación y personal: Dos guitarras acústicas (cuerdas de nylon), contrabajo, teclados sintetizadores, elementos de orquesta sinfónica (cuerdas, maderas, metales). Director: Jurre Haanstra; Stochelo Rosenberg, guitarra solista; Nousche Rosenberg, guitarra rítmica; Nonnie Rosenberg, contrabajo.

Esquema estructural: A – B – A. Desarrollado: i – A (a, a', b, b') – p – B (desarrollo) – A' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por corno inglés y metales, en escala ascendente, sobre acorde tonal tenido por la sección de cuerdas, acorde tonal tenido, sin pulsación rítmica. (0:12) Primera sección (A) exposición temática por la guitarra, 1ª frase musical completa (a) acompañada cuerda, de teclados sintetizadores y bajo; (0:47) se repite la 1ª frase completa (a') por la orquesta (cuerdas y vientos agudos) con la guitarra al contrapunto y acompañamiento orquestal con armonías cambiadas con respecto al original mediante acordes más extensos, como 9ª y 13ª. (1:22) Entra guitarra 2ª frase completa (b) línea escueta, sin adornos ni escala final, con acompañamiento orquestal y presencia prominente de metales. (1:57) De nuevo guitarra con 2ª frase completa (b') más adornada, acompañada de orquesta y sin escala final. (2:28) Puente (p) por orquesta. (2:53) Segunda sección (B): desarrollo temático, como en *Adagio* original, por guitarra y orquesta en sucesivas preguntas y respuestas; (3:12) guitarra; (3:24) orquesta; (3:21) guitarra, con tresillos; (3:40) orquesta; (3:46) guitarra, segundos tresillos; (3:55) orquesta, continúa con un arreglo distinto, de armonías más modernas y extendidas. (4:13) Tercera sección (A') reexposición, por guitarra, de 1ª frase (a'') más adornada, acompañada de orquesta con nuevas armonías; (4:47) sigue guitarra con 2ª frase (b''), adornada pero sin escala rápida final, e igual acompañamiento orquestal. (5:19) Coda (c) con melodía orquestal y guitarra a contrapunto melódico y armónico. (5:54) Guitarra entra con el trino sobre la dominante; (6:04) guitarra con motivo temático principal y rápido arpeggio descendente y corto, sobre acorde de tónica tenido por orquesta, hasta fin (6:16).

Comentario: Excelente versión, muy clásica en las exposiciones melódicas y desarrollo formal, pero verdaderamente innovadora en los arreglos armónicos, realizados dentro de la más pura ortodoxia orquestal clásica en la instrumentación y sonoridades limpias. Los teclados electrónicos sólo se dejan notar en el acorde tenido con algún ligero movimiento contrapuntístico de los dos compases de introducción. Excelente el sonido y la interpretación de la guitarra, con exposiciones comedidas y algunos adornos pertinentes sin llegar a la exhibición extemporánea de virtuosismo a que acostumbra el trío; incluso sin realizar las rápidas escala final de la segunda frase

melódica que enfatiza el final tonal y enlaza con el desarrollo temático. En lo discursivo se desmarca tanto del esquema rígido del *Adagio* original, al cambiar la introducción y coda, eludir el *tutti*, y re exponer la primera sección, al modo de las versiones ligeras autorizadas, de las que también se desmarca al realizar la sección (B) de desarrollo temático de la versión clásica original. Y especialmente por el acierto de armonizar con las voces orquestales de manera novedosa, con acordes extendidos, de aire jazzístico, como de *big band* moderna, pero sin caer en ningún tópico o lugar común. Por ello, aunque es posible clasificar esta versión simplemente como *pop* instrumental, y también como *jazz manouche* (o *gypsy jazz*, que es el estilo o sub-género original de esta formación) y, aunque está en la difusa frontera propuesta por el *Third Stream* (Gioia, 2002) entre el *jazz* y la música de cámara clásica modernizada por su armonización orquestal y el conjunto de acentos ligeramente *swinger* de la guitarra solista, optamos por definirla como *clásico no original* por su fidelidad formal al *Adagio* original para guitarra y orquesta, su coherencia discursiva y calidad interpretativa.

5.2.15. Turibio Santos

Grabación: Álbum: *Solaris Classical*, 2004. *Concierto de Aranjuez, Adagio*.

Instrumentación: Guitarra, orquesta sinfónica. Versión original acortada hasta el último compás del primer solo de guitarra (compás 47 del *Adagio*).

Esquema estructural: A – B. Desarrollado: A (a, b, b') – p – B (D, S1).

Cronometría: (0:00) Primera Sección (A): la guitarra expone directamente, sin acordes introductorios, el tema, con la 1ª frase musical completa (a), acompañada por cuerdas agudas, contrabajos en *pizzicato* marcando tempos de negra; (0:24) entran vientos al contrapunto melódico. (0:34) 2ª Frase musical (b) completa, por corno inglés, con la guitarra marcando los tempos de negra con los acordes sobre fondo de cuerdas. (1:08) guitarra expone 2ª frase (b') completa, sobre fondo de cuerdas y contrabajos en *pizzicato* marcando pulso. (1:49) Puente (p) por orquesta, melodía por cuerdas; (1:56) entran vientos al contrapunto; (2:07) entra guitarra con acordes arpegiados, pulso de negras. (2:13) Segunda Sección (B) o desarrollo temático (D) alternando las entradas de la guitarra (2:13; 2:24; 2:54; 3:06) y las respuestas de la

orquesta (2:27; 2:48; 3:01; 3:13) hasta (3:23) la entrada de la guitarra en el primer (y único en esta versión) solo (S1), en *Mim* a la octava baja, con la que termina la grabación (4:26).

Comentario: Versión absolutamente clásica y fiel a la partitura original, pero sólo desde el compás 7 (pues elude o corta la introducción de acordes por la guitarra y primera exposición del tema por el corno inglés) y hasta el compás 47 del *Adagio*, con una excelente interpretación de solista y orquesta que merecería estar entre las versiones originales mejor consideradas artísticamente. Pero el resultado es una versión mutilada en dos terceras partes de su duración sin respeto por la obra ni por los intérpretes, por parte de la producción comercial o, más seguramente, por la manipulación del archivo sonoro en la red, como en el caso de la versión de Julian Bream.

5.2.16. Xuefei Yang

Grabación: Vídeo grabado en directo, en plató televisivo con público. Lugar, fecha y orquesta desconocidos.

Instrumentación: Guitarra solista y orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – B – A. Desarrollado: i - A (a, a', b, b') – p – B (D1, S2) – A' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra, acordes tonales arpegiados en pulso de negra. (0:07) Primera sección (A): Exposición del tema, 1ª frase musical completa (a) por corno inglés, con acompañamiento orquestal y de acordes por la guitarra. (0:38) Exposición temática, 1ª frase completa (a') por la guitarra solista, con acompañamiento orquestal. (1:11) Exposición de 2ª frase completa (b) por el corno inglés. (1:40) Repetición de 2ª frase (b') por guitarra. (2:18) Puente (p) por orquesta a la melodía; (2:36) la guitarra acompaña con acordes tonales arpegiados. (2:41) Segunda sección (B): Desarrollo primero (D1), por guitarra solista. (3:16) nº 6 de ensayo, compás 36 salta al 53, omitiendo la primera *cadenza* y el segundo desarrollo; (3:31) Salta a segunda *cadenza* (S2). (4:11) Antes de terminar, salta del compás 64 al

71 (tercer pulso). (4:44) Tercera Sección (A'): Reexposición temática, frases 1ª (a'') y 2ª (b'') completas, por *tutti* orquestal, transportado una quinta justa superior. (5:43) Coda (c) introducida por guitarra en un canon a dos voces con figuración de tresillos descendentes modulante a tono principal de la pieza. (6:06) Entra orquesta; (6:13) guitarra, cadencia final arpegiada. (6:35) Fin.

Comentario: Gran orquesta y excelente intérprete la guitarrista china Xuefei Yang, sobradísima de mecanismos técnicos y capacidades musicales e interpretativas. Muchísimo público en la sala de actuación, presuntamente reciente pues la intérprete es aún relativamente joven en 2016. Guitarra clásica amplificada por sistema *cut-away*, como una acústica con cuerdas de nailon, de buen y equilibrado sonido excepto el timbre de los bajos, poco profundos en el solo de la segunda *cadenza*. Una versión mutilada, no por carencias técnicas de los intérpretes, sino del público, según el programador o promotor (producción comercial), dado que las partes mutiladas no son las más difíciles técnicamente, como sucede en otras versiones, sino las más serias, pesantes, aquellas en que la música es más profunda pero tonalmente menos definida por modulante e inestable (primera *cadenza* de guitarra a solo y compases previos al *crescendo* que lleva al punto culminante de la pieza con la reexposición por parte de toda la orquesta) que por sus características discursivas pudieran aburrir, cansar, entristecer, no divertir al público en general, sobre todo en ese escenario tan brillante de algún país norteamericano o norte europeo rebotante de bienestar social en apariencia. Claro ejemplo de sometimiento de una gran música a unos fines o funciones extramusicales claramente comerciales, bajo presiones evidentemente económicas, es decir, de consideración de la obra artística como simple producto de consumo, televisivo en este caso, al servicio del poder mediático.

5.3. Versiones vocales clásicas no originales

5.3.1. Amici Forever

Grabación: En Aranjuez con tu amor. *The Classical* álbum. 2006.

Instrumentación: Trío de voces (texto cantado en español): 1ª voz tenor, 2ª voz soprano, 3ª voz tenor. Guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A'. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra en acordes arpegiados con fondo de cuerdas en crescendo. (0:06) Sección primera (A): Voz masculina canta en español, tema melódico principal, 1ª frase musical completa (a). (0:37) De nuevo se expone 1ª frase, ahora por voz femenina, a la octava aguda (a'). (1:06) 2ª frase musical (b) por voz masculina. (1:36) Puente (p) por orquesta, continuado (1:42) por segunda voz masculina. (2:04) 2ª Sección (A'): trío de voces cantando 1ª frase (a''); (2:33) primera voz de tenor canta 2ª frase (b'). (3:04) Sección tercera (A'') comienza exponiendo 1ª frase (a''') incompleta por *tutti* voces y orquesta. (3:15) Coda (c) por primera voz y orquesta, totalmente nueva; (3:30) sigue con voces a trío hasta fin (3:50).

Comentario: Formalmente es una pieza binaria con dos secciones, siendo la segunda repetición de la primera con variantes vocales y una exposición menos de la primera frase (a), y una tercera sección que, como tal, puede ser considerada poco desarrollada (A'') o simplemente como una coda larga con elementos de la primera frase, incompleta, y una sección codal o coda (c) propiamente dicha, de hechura totalmente novedosa con respecto al modelo clásico original, y que podríamos haber denominado de otra manera (por ejemplo, B o C). En general la forma es poco simétrica e irregular en sus proporciones, prevaleciendo los elementos extrínsecos, discursivos e interpretativos sobre los intrínsecos y formales. Las voces son correctas en la ejecución musical, aunque su dicción española es mejorable. La orquesta es discreta y de afinación también mejorable, quizá achacable a la calidad media de la grabación. La orquestación es correcta y musicalmente irreprochable, contrapunteando los elementos orquestales en los finales de frase vocales, como mandan los cánones, pero aquí la guitarra no aparece, excepto en los acordes iniciales, como tampoco otros elementos de lucimiento instrumental en solista.

5.3.2. Charles Aznavour

Grabación: En *Aranjuez con tu amor*. Sin fecha.

Instrumentación: Voz de tenor ligero, canta en español. Orquesta sinfónica, guitarra clásica.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): guitarra, con acordes tonales arpegiados, ritmo cuatro pulsos por compás. (0:06) Corno inglés, introduce tema, 1ª frase musical completa (a), acompaña orquesta; (0:19) contrapunto melódico cuerdas. (0:35) Primera sección (A): voz, expone tema, 1ª frase completa (a), acompañada de orquesta y guitarra haciendo melodía original; (1:02) contrapunto melódico maderas. (1:07) Voz, expone 2ª frase completa (b), segunda estrofa “Dulce amor...”, acompañado de orquesta y guitarra a la melodía original, realiza escala rápida de final de frase. (1:42) Puente (p) por orquesta, culminación melódica por flauta. (2:01) Segunda sección (A') Voz, reexpone 1ª frase completa (a'), acompañada de orquesta y guitarra a la melodía original. (2:32) Voz, reexpone 2ª frase completa, cuarta estrofa “Yo sé bien...”, igual acompañamiento; guitarra realiza melodía original, escala rápida final de frase incluida. (3:08) Tercera sección (A'') *Tutti* orquestal, exposición temática transportada a la quinta superior (Fa#m), 1ª frase completa (a''). (3:34) 2ª frase completa (b''). (4:01) Coda (c): Voz y guitarra, trisillos descendentes modulantes de vuelta a tono principal; (4:21) entrada de orquesta; (4:30) última entrada de voz entona “En Aranjuez con tu amor” sobre (4:36) trino sobre dominante por la guitarra; (4:40) guitarra, arpegio lento sobre acorde de tónica hasta fin (4:49).

Comentario: Versión absolutamente canónica en forma y orquestación. Incluso la guitarra hace la melodía original exacta a la partitura. La dicción en español es clara por la buena técnica de vocalización. Ningún miembro del elenco hace el más mínimo gesto extemporáneo, por eso, aunque la voz queda al límite bajo en potencia, es una versión calificable como clásica, por canónica en la forma y elegante en la interpretación.

5.3.3. Andrea Bocelli

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Sentimento. 2002.

Instrumentación: voz de tenor (texto cantado en español), violín y gran orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i - A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:03) Introducción (i) Orquesta entra con acordes de tónica como guitarra en original. (0:08) Sección primera (A): Voz tenor en español, exposición de tema, 1ª frase musical completa (a). (0:33) Respuesta de violín con 1ª frase (a') ornamentada como guitarra en versión original, con acompañamiento orquestal de fondo. (0:59) Voz expone 2ª frase musical (b) con violín y orquesta de fondo. (1:22) Puente (p) comienza violín con tema, principio de 1ª frase (a) secundado por orquesta (1:27) hasta (1:45) donde empieza Segunda sección (A') con *tutti* orquestal reexponiendo sólo la 1ª frase (a''), seguida de un pequeño motivo contrapuntístico del violín a modo de puente (p') para (2:12) exposición por la voz de 2ª frase melódica (b') con orquesta en segundo plano, hasta (2:38) en que entra un segundo *tutti* orquestal de nuevo con 1ª frase (a''') hasta (2:56), en que violín introduce la Coda (c) seguido por la voz hasta la cadencia final (3:01), con orquesta en segundo plano y violín a dúo (ligeramente desafinado) con la voz, aguantando en crescendo una larga nota sobre tónica.

Comentario: El esquema formal es binario (A A') simplificado de la versión española *En Aranjuez con tu amor* (A A B) pero con un desarrollo más complejo al compartir las exposiciones la voz con el violín como segundo elemento solista y ser incompletas las exposiciones de los tutti orquestales al hacer sólo la primera frase por dos veces. Es similar a la versión anterior, también de cantantes italianos, en el número y orden de exposición de las frases melódicas (a, a, b – a, b, a), haciendo hincapié en la primera. Aún así, y por ello, no ofrece novedad sustancial al discurso musical establecido y resulta una versión bastante corta y falta de algunos pasajes significativos en lo formal (exposiciones de *tutti* y coda incompletas). Buenos intérpretes los solistas, y dirección orquestal algo nerviosa por rápida, falta de reposo quizá debido a la grabación en directo multitudinario y ser la actuación el colofón a una gran fiesta del bel canto en Italia, en un ambiente más propicio a la exaltación

nacionalista y el exceso dinámico que al romanticismo y las sutilezas expresivas del tema.

5.3.4. Sarah Brightman

Grabación: *En Aranjuez con tu amor*. The London Symphony Orchestra. 1997.

Instrumentación: voz soprano (canta en español), guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema estructural I: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra con acordes tonales arpegiados y cuerdas agudas en segundo plano con acorde largo. (0:07) Sección primera (A): Entra voz soprano en español, tema principal, 1ª frase musical completa (a), orquesta de fondo; (0:38) responde la guitarra repitiendo la 1ª frase (a'), también completa, muy limpio el sonido sobre fondo de cuerdas de la orquesta; muy poco ornamentada la melodía, poco más que la parte vocal. (1:10) Entra la voz, exponiendo la 2ª frase completa (b). (1:39) Orquesta introduce el puente (p); entra voz (1:47) con melodía ascendente, llegando a un clímax vocal de agudos y *tutti* de orquesta. (2:07) Segunda sección (A') *tutti* orquestal reexponiendo el tema, 1ª frase completa (a'), al que se une la guitarra; (2:38) 2ª frase completa (b') con la voz sobre el *tutti* orquestal. (3:10) *Tutti* orquestal, reexposición de la 1ª frase incompleta (a'''), sólo primer compás, a modo de transición hacia la coda (c) (3:21); entra voz (3:27) y cadencia final (3:34) a fin (3:45).

Comentario: Magnífica versión de la *London Symphony* y la brillante Sarah Brighman en los aspectos técnicos y expresivos de la música, así como en la proporción de las partes y la contención en la duración total de la canción, ni corta ni larga. Esquema similar a las versiones analizadas más arriba (*Amici Forever*, Andrea Bocelli), con el mismo número y orden de exposición de frases melódicas (a, a, b – a, b, a), aunque esta es más antigua, por lo que podría ser el modelo. El tempo es un verdadero aire de *adagio*, lento, pero sin exagerar, calmo sin ser pesante. La solista es una soprano de voz clara y potente que, sin alardes extemporáneos de sobreagudos, lleva el tema al clímax melódico antes de que entre el punto álgido presuntamente

preestablecido: la reexposición del tema por el *tutti* orquestal; a pesar de su acento británico se entiende claramente la letra. La guitarra, límpida de sonido, bella y austera en la expresión, hace las respuestas que el piano haría en la versión para este instrumento y voz, sin concesión alguna al artificio falsamente virtuoso y sin tocar una nota de más. El discurso es fiel a la partitura y la letra, excepto la reexposición temática incompleta (a''') que precede a la coda, que es libre y creada a propósito para esta canción, pues empieza con la orquesta reexponiendo el primer compás del tema a modo de puente hacia la verdadera coda (c), también original. Excelente realización artística y tecnológica, que no desmerece ni vulgariza el *Concierto* original.

5.3.5. Montserrat Caballé

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Hijo de la luna. 1994. Archivo MP3, en youtube desde 30/08/2010.

Solistas, orquesta y director: Voz soprano (texto cantado en español), orquesta sinfónica y guitarra. *English Chamber Orchestra*, José Collado.

Esquema estructural: A – A' – A''. Desarrollado: i (i. a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra, acordes de tónica arpegiados, algo rápido para adagio; (0:06) Entra corno inglés tema principal (a), con orquesta en crescendo, 1ª cuerdas, después vientos. (0:35) Primera sección (A), Entra voz soprano, en español, tema, 1ª frase musical (a), orquesta ralentiza tempo, al final de frase, junto con el habitual contrapunto melódico de las maderas, entra guitarra; (1:09) Voz sigue tema, 2ª frase (b), fondo de orquesta y acordes de guitarra, muy suave y empastado el conjunto; la voz canta la melodía más ornamentada a modo instrumental que otras voces. (1:49) Entra orquesta sola en puente (p). (2:13) Segunda Sección (A') entra la voz de nuevo con repetición de tema, 1ª frase completa (a') acompañada de orquesta y guitarra, primero en contrapunto melódico, a final de frase con acordes. (2:48) voz, reexposición de 2ª frase completa (b'), más ornamentada la melodía con floreos y bordaduras, la guitarra hace la rápida escala final de la 2ª frase original del *Adagio* y de la versión *Aranjuez Ma Pensée*. (3: 27) Tercera sección (A''): Entra *tutti* de orquesta con

tema principal, 1ª frase (a'') en punto clímax llevada por cuerdas agudas; (3:57) 2ª frase (b''). (4:27) Coda (c) introducida por orquesta seguida por una entrada de la guitarra (4:37) haciendo a solo las dos voces de los tresillos descendentes tales el original; (4:56) nueva entrada de orquesta hacia la segunda parte de la coda, en que entra la voz (5:13) en arpegio ascendente; (5:21) última entrada de guitarra en el trino cadencial final sobre la nota tónica; (5:26) última entrada de voz, mantenida sobre tónica, con guitarra haciendo el arpegio lento ascendente sobre acorde de tónica mayor, hasta fin (5:36).

Comentario: En realidad, y a pesar del título, es el esquema de la versión francesa (con puente) cantada con la letra española y elementos instrumentales propios de la versión original y la autorizada *Aranjuez Ma pensèe*, lo que demuestra ser una versión realizada a partir del conocimiento de todas las demás y exquisitamente cuidada en todos sus detalles y equilibrada en la proporción entre sus partes, orden y número de exposiciones. La Introducción (i) consta del compás de entrada de la guitarra con los acordes arpegiados sobre tónica (Si menor) y la primera exposición del tema por el corno inglés. El tema aparece otras tres veces: dos por la voz con la letra intercalando el puente (p) y una por la orquesta en *tutti*. No hay desarrollo temático ni solos instrumentales pues el protagonismo es obviamente de la voz ya madura y magistral de la Caballé, sin alarde de la potencia de antaño pero con todo el poderío técnico en el ornamento melódico. La coda (c) resulta en cuatro períodos: primero, la orquesta modulando hacia tónica, calmando tempo y disminuyendo intensidad tras el *tutti* climático; segundo período, la guitarra en el período central, realizando las dos voces a contrapunto en figuración de tresillos descendentes, igual a la versión original y único momento de solo instrumental de toda la pieza (junto a la introducción y el puente); tercer período, la última entrada de la voz ascendiendo en arpegiación a la nota de tónica; y cuarto período, la cadencia final con todos los elementos en tres planos sonoros: voz, guitarra y orquesta.

5.3.6. José Carreras

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Passion. 1996. Archivo MP3.

Instrumentación: Tenor (canta en español), guitarra y orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:01) introducción (i) un compás de acordes de tónica por la guitarra, orquesta (cuerdas, graves) de fondo. (0:07) Primera sección (A): entra la voz del tenor exponiendo el tema cantado en español, 1ª frase musical completa (a), con fondo orquestal de cuerdas graves en primer período, crescendo violines en segundo período, contrapunto maderas (corno) en tercer período, y acompañamiento de guitarra siempre con acordes arpegiados marcando tiempos de negra. (0:39) Entra guitarra exponiendo el tema, 1ª frase completa (a') más ornamentada que la parte vocal, siempre con fondo orquestal de cuerdas. (1:11) Entra voz, 2ª frase completa (b), mismo acompañamiento. (1:39) Transición o puente (p) con melodía por orquesta; (1:46) la voz alcanza el punto culminante (agudo e intensidad) melódico; (2:05) orquesta con melodía y guitarra con acordes de acompañamiento, (2:10) hacia la segunda sección (A'): *tutti* orquestal reexponiendo tema, 1ª frase (a'') por cuerdas agudas y maderas; (2:40) entra la voz con la 2ª frase completa (b'). (3:10) Orquesta, reexpone tema, 1ª frase (a''') incompleta, como transición hacia Coda (c); (3:24) última entrada de guitarra; (3:28) última entrada de voz cantando última estrofa con melodía en arpegiación desde dominante hacia tónica. (3:37) Cadencia andaluza (II – I grados, repetido), ornamentada por maderas, hasta fin (3:54).

Comentario: Introducción muy corta (un compás) sin exposición temática instrumental por el corno inglés, sino directamente por la voz, respondida por la guitarra, poco ornamentada la melodía; puente muy largo con un momento álgido de máximos agudos e intensidades en la voz y la orquesta, con participación de guitarra siempre con acordes arpegiados. Segunda sección, algo corta, con *tutti* sólo en 1ª frase musical (a) y voz cantando la cuarta estrofa para 2ª frase musical (b'), entrando la orquesta con una reexposición exclusiva del tema, 1ª frase incompleta, como es habitual en estas versiones cantadas, a modo de puente hacia la verdadera coda, muy larga, con la guitarra en segundo plano ornando melódicamente y con arpegios hasta la cadencia final, utilizando una dominante secundaria como cadencia andaluza, en un desvío discursivo inesperado en lo armónico. Contiene el mismo número y orden de exposición de las frases (a, a, b – a, b, a) que las versiones vocales de Amici forever, Andrea Bocelli y Sara Brightman. Los elementos estructurales secundarios (puentes y

coda) no lo son tanto, pues tienen tanto o más interés y protagonismo que los principales, cuya única función parece ser exponer el tema musical y cantar la letra, frente a la fuerza climática del puente (p), la riqueza instrumental de la coda (c) y la originalidad de la cadencia final. El cantante solista está discreto por lo austero, correcto en la ausencia de la mínima concesión a la frivolidad; no es el divo de mayor potencia vocal ni de mayor belleza tímbrica, pero técnicamente es impecable y dota a la versión de una formalidad ejemplar.

5.3.7. Il Divo

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Ancora. 2006.

Instrumentación: Dúo vocal y coro de (4) tenores, (texto cantado en español); guitarra clásica y orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:00) Compás de Introducción (i) por orquesta, acorde de tónica tenido. (0:07) Primera sección (A): entra primera voz de tenor con tema cantado en español "Aranjuez...", los dos primeros periodos de la 1ª frase musical (a). (0:16) Continúa la segunda voz el tercer periodo de la frase. (0:38) Entra guitarra clásica en respuesta con tema, 1ª frase musical completa (a'), ornamentada de manera personal, acompañada por orquesta de fondo con contrabajos en *pizzicato* marcando pulso de negra, que se mantienen hasta fin de primera sección. (1:09) Entra primera voz con 2ª frase musical (b); (1:20) entra segunda voz con el segundo período, (1:27) vuelve primera voz completando la frase en el tercer período. (1:39) Entra clarinete con el tema para introducir (1:44) el puente (p). La orquesta en un primer *tutti* muy climático que culminan las voces a dúo respaldadas por cuarteto a coro (1:50), hasta la segunda sección (A') que abre (2:06) la guitarra con 1ª frase (a''), poco ornamentado, secundada por nuevo *tutti* orquestal. (2:38) 2ª frase musical completa (b') por voces a dúo y orquesta acompañando. (3:10) Nuevo *tutti* orquestal con tema, primer período de 1ª frase (a''') hasta (3:25). Coda (c) introducida por última entrada de voces, *tutti*, hasta cadencia (3:34) y final (3:48).

Comentario: El esquema es idéntico al de la versión de José Carreras y otras vocales ya comentadas. Aquí también tienen más peso los elementos formales secundarios, puente (p) y coda (c). Las diferencias no son discursivas sino tímbricas, en la sonoridad orquestal, mucho más artificial el sonido, y las voces –son dos solistas más cuatro a coro–, y ornamentales en las partes melódicas de la guitarra y el clarinete que introduce el puente con la cabeza del tema; ambos instrumentos ornamentan de manera previsible, sin el plus de creatividad –que no de técnica– de los grandes intérpretes, dada su función melódica secundaria respecto a las voces. La interpretación vocal es pausada y clara la dicción, lo que hace entender perfectamente la letra y darle el carácter de balada romántica a la canción. Los tenores empastan muy bien sus voces y consiguen dos buenos puntos climáticos a dúo respaldados por coro y orquesta.

5.3.8. Plácido Domingo

Grabación: *En Aranjuez con tu amor. Love songs.* 2001.

Instrumentación: Voz de tenor (texto en español), guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – B. Desarrollado: i – A (a, b) – B (b', a') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) tema, 1ª frase musical completa (a), melodía por viento madera acompañados guitarra en acordes arpegiados y orquesta con material nuevo, rítmico y armónico. (0:29) Sección primera (A): entrada de tema, en 1ª frase musical completa (a) por la voz, con guitarra y orquesta acompañantes continuando las nuevas armonías en textura homofónica. (0:56) Sigue la voz, exponiendo la 2ª frase musical completa (b), ornamentada y algo libre de medida. (1:29) Sección segunda (B): voz de nuevo, reexponiendo la 2ª frase completa (b') con nueva estrofa de letra; sigue acompañamiento de guitarra y orquesta. (2:03) Voz, reexpone 1ª frase completa (a'') con nueva estrofa e igual acompañamiento. (2:30) Coda (c), introducida por flautas, y guitarra trinando sobre tónica con orquesta de fondo hacia cadencia final (2:39) realizada por la guitarra en escala descendente hasta fin (2:46).

Comentario: Todo es novedoso y agradablemente sorprendente en esta breve versión. Empezando por la estructura, aparentemente igual a las demás versiones cantadas en español (A B), pero trastoca el orden de las frases en la segunda sección para dar más impulso climático a la parte central de la pieza y hacerla en espejo, resultando más simétrica en tonalidad e intensidades, pues la 2ª frase musical (b), al estar transportada una cuarta superior y comenzar sobre la nota de tónica tiene más fuerza que la 1ª y se encuentra, repetida, en el centro de la pieza. De entrada, la introducción (i) ya es original al prescindir de la típica entrada de la guitarra con los acordes arpegiados sobre tónica y en su lugar comenzar directamente con la exposición temática por las flautas acompañadas de orquesta con un arreglo novedoso en métrica y armonías muy cuidadas y, ahora sí, por la guitarra con los acordes, pero en segundo plano. La mayor novedad está en la segunda sección (B) al reexponer primero la 2ª frase con una estrofa nueva (para nosotros, al no encontrarla en ninguna otra versión hasta el momento), y después una segunda estrofa nueva (cuarta estrofa de la canción) con la melodía de la 1ª frase musical (a'), con lo que termina la actuación de la voz. La coda (c) y la cadencia final son totalmente novedosas en su discurso musical protagonizado brillantemente por las flautas y la guitarra con unos giros melódicos inéditos. La voz del gran Plácido Domingo es la verdadera protagonista de la canción, pues a pesar de la gran orquesta que lo acompaña, el arreglo tan original de la obra no da ocasión a exposiciones de orquesta en *tutti* ni solos o virtuosismos extemporáneos de los solistas instrumentales; todo es espacio para la clarísima exposición vocal de la letra con una técnica perfecta, que se permite adornar la melodía con bordaduras y floreos además de jugar con la duración de las notas, flexibilizando el tiempo con maestría para darle más interés si cabe a la interpretación.

5.3.9. Altemar Dutra

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Meus momentos. CD 2 track 14. 1997.

Instrumentación: Voz (texto cantado en español) tenor ligero, guitarra, teclado, orquesta sinfónica.

Esquema estructural: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra con acordes de tónica arpegiados sobre orquesta de fondo, pianísimo. (0:07) Corno inglés, expone principio de tema en 1ª frase musical (a), casi tapado al final de la exposición por el crescendo de las cuerdas. (0:39) Primera sección (A): entra voz en español con tema principal, 1ª frase musical completa (a), guitarra acompañando con acordes, siempre en segundo plano, junto a teclado y orquesta (1:13); sigue voz, expone 2ª frase musical completa (b). (1:52) Orquesta introduce pasaje nexa o puente (p). (2:10) Segunda sección (A'): Voz, reexposición de nuevo del tema principal con segunda estrofa para la 1ª frase musical completa (a'); (2:41) reexposición de 2ª frase musical completa (b'). (3:20) Sección tercera (A''): Orquesta, *tutti*, reexpone tema y frases musicales completas (a'', b'') transportadas a la 5ª superior; guitarra siempre de fondo marcando pulsos de negra con acordes. (4:22) Orquesta introduce la (4:25) Coda (c), seguida de guitarra y voz en pasaje modulante a tónica mediante contrapunto de tresillos descendentes. (4:44) Cadencia final por orquesta. (4:53) Voz, última entrada con último verso en melodía ascendente hasta (5:02) arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica final por la guitarra, hasta fin (5:06).

Comentario: Es una forma ternaria bastante completa en cuanto a la exposición de los elementos propuestos en las versiones autorizadas por el propio Rodrigo, pero simple en cuanto a la recurrencia a los mismos elementos formales sin novedades discursivas o interpretativas de interés. Este esquema (A A A) coincidente con el de la versión francesa *Aranjuez Mon Amour*, es el mismo empleado por el trío vocal *Amici forever* y la diva Montserrat Caballé en sus versiones. Versión vocal de estilo clásico bien conducido, pero la orquesta, guitarra y voz no llegan a la cualificación interpretativa de los clásicos procedentes del bel canto y la ópera, especialmente en el caso de la voz, y no por demérito de los intérpretes sino por diferencia de estilo entre estos y la manera de concebir la interpretación de la obra. La dicción es clara y se entiende muy bien la letra. La guitarra se deja oír poco y cuando lo hace es con poca fuerza y falta de la expresividad que requiere el tema, aunque en esta versión no actúa como solista en ningún momento. La orquesta suena algo artificial y rígida en algunos pasajes, a pesar de lo cual ofrecen una interpretación lenta y reposada, muy cuidada en los timbres y dinámicas, formal, profesional y técnicamente correcta. Como

curiosidad se ha de reseñar que, según nuestros datos, la fecha de publicación del álbum es catorce años posterior a la muerte del intérprete (1940-1983).

5.3.10. Dyango

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Álbumes: *Himnos al amor*, 2001 y *Momentos inolvidables*, 2004.

Intérprete e Instrumentación: José Gómez Romero (1940). Voz (texto en español) tenor, guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) de dos compases: un compás por orquesta introduciendo armonía de tónica; (0:06) entra guitarra, un compás acordes arpegiados sobre tónica introduciendo rítmicamente, pulsos de negra, lento, con orquesta de fondo. (0:12) Sección primera (A): Entrada de la voz con el tema musical, 1ª frase completa (a), muy clara dicción, tempo pausado. (0:41) Voz, expone 2ª frase musical completa (b), entran vientos maderas de fondo, con orquesta. (1:16) Orquesta introduce puente (p). (1:37) Sección segunda (A') voz reexpone 1ª frase musical completa (a') con nueva estrofa (3ª de la letra), siempre con orquesta de fondo; (2:06) Voz reexpone 2ª frase (b') con la cuarta estrofa de la letra. (2:41) Sección tercera (A'') Entra orquesta *tutti* con tema en 1ª frase completa (a'') en fortísimo, transportada a la quinta superior. (3:10) Entra voz, 2ª frase completa (b'') cantada (cuarta estrofa de la letra) por la voz sobre el *tutti* orquestal. (3:45) Coda (c) introducida por orquesta, respondida (3:50) por voz en última entrada, dos últimos versos; (3:58) cadencia final por orquesta hasta fin (4:01).

Comentario: El esquema es una triple A al repetirse íntegramente por tres veces la doble frase musical que contiene el tema, con una introducción (i) en dos partes, orquestal y guitarrística (único momento en que aparece este instrumento), sin exposición temática instrumental (corno inglés o guitarra) previa a la voz y con puente (p) entre las dos primeras exposiciones, resultando idéntico al esquema de *Aranjuez*

mon amour pero con letra española (igual que Caballé, Dutra y Amici for ever). La primera sección (A) es una exposición al uso de las frases musicales por la voz con la orquesta de fondo, con una dicción muy clara, que hace entender perfectamente la letra; la segunda (A'), tras un puente orquestal idéntico al modelo original, es una reexposición íntegra de la música con cambio de estrofas en la letra de la canción, motivo de la repetición; la tercera (A'') es el punto climático del *tutti* orquestal, con la primera frase (a''), como única concesión al lucimiento instrumental, correcto y contenido, de una buena orquesta, secundado por la reexposición de la cuarta estrofa por la voz sobre la 2ª frase musical (b''), culminando con una coda (c) sencilla y original, sin escalística o arpegio en la cadencia final. Dyango es un cantante popular, de repertorio ligero y tesitura de tenor, que no desmerece un ápice en esta actuación a los divos del bel canto que suelen realizar estas versiones, ni por su técnica ni por su interpretación, además de estar acompañado por una más que buena orquesta, cumplidora de todos los cánones que clasifican a los intérpretes como *clásicos* y a su música como culta, como puede ser el caso de estas versiones autorizadas. Esta excelencia interpretativa del producto musical es el motivo de incluirlo en este apartado.

5.3.11. Katherine Jenkins

Grabación: En Aranjuez con tu Amor. Second Nature. 2005.

Instrumentación: Voz mezzosoprano (texto cantado en español), guitarra, piano, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', b') – c.

Cronometría: (0:00) introducción (i) por acordes tonales arpegiados por guitarra, marcando pulsos de negra, con orquesta (cuerdas) en segundo plano; tempo contenido. (0:06) Primera sección (A): voz *mezzosoprano*, primera exposición de tema, 1ª frase musical (a) completa, sigue guitarra con acordes y orquesta de fondo ligeramente crescendo, aparecen contrapuntos por vientos en tercer período de frase para adornar el paso a (0:40) entrada guitarra, repetición de tema 1ª frase musical completa ornamentada (a'), siempre orquesta de fondo. (1:11) La guitarra amaga un

solo algo extemporáneo como soldadura a (1:14), 2ª frase musical completa (b) que expone la voz, acompañada de la guitarra en arpegios nuevos, libres, lentos, sobre acordes tonales del tema. (1:44) Orquesta, inicia puente (p) con cabeza del tema melódico, entra voz con tercera estrofa de la letra (1:53), crescendo hacia punto culminante de intensidades y densidades orquestales (2:02) y agudos de la voz; (2:16) entra guitarra en soldadura hacia la segunda sección (A'), donde *tutti* orquestal reexpone tema musical, 1ª frase (a'') completa; (2:51) 2ª frase (b') reexpuesta por la Voz. (3:22) Coda (c) iniciada por guitarra en principio de solo, aquí muy bello y a propósito, como enlace con última entrada voz (3:32), con una arpegiación ascendente para decir el verso final. (3:39) Cadencia final por orquesta en fortísimos más un piano con compases 2 y 3 de la 1ª frase, (que recuerda al piano de las *Noches en los jardines de España* de Falla) hasta fin (4:02).

Comentario: Idéntico esquema al de los dúos vocales Il Divo y Liriel & Rinaldo, donde se suple la falta de una 2ª voz con la exposición del tema por la guitarra y la reexposición por el clásico *tutti* orquestal de la 1ª frase musical completa para entrar la voz con la segunda. Bella voz de la *mezzosoprano* Katherine Jenkins, especialmente en los suaves crescendos y movimientos ascendentes, donde gana presencia, nunca es estridente ni excesiva. Ligero y encantador acento británico que no impide la clarísima dicción y comprensión del texto cantado en español. Comedida, cálida y buena orquesta y excelente el arreglo de la guitarra, muy libre en su discurso ornamentado y apoyo en las transiciones, así como en el interesante acompañamiento a base de arpegios lentos de la segunda frase expuesta por la voz. La originalidad discursiva no está en la sencilla estructura sino en los elementos contrapuntísticos de acompañamiento y la delicada ejecución de las dinámicas.

5.3.12. Fernando Lima

Grabación: *Pasión* 2008. AMG.

Instrumentación: Voz contratenor (texto en español), guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – A' (a', b) – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): entrada de la guitarra con acordes tonales arpegiados marcando pulso de negra con orquesta de fondo, pianísimo. (0:07) Corno inglés expone tema musical, 1ª frase (a) completa. (0:38) Sección primera (A): Voz, 1ª frase del tema musical (a) completa. (1:09) Exposición vocal de 2ª frase musical completa (b). (2:05) Sección segunda (A'): guitarra, repetición de 1ª frase completa (a'), melódica, poco ornamentada. (2:37) Voz, repite 2ª frase musical completa (b'), acompañada de guitarra con acordes arpegiados, en segundo plano y orquesta siempre de fondo. (3:14) Sección tercera (A''): *tutti* orquestal clásico exacto, reexposición instrumental transportada a la quinta superior (Fa#m) de 1ª frase musical completa (a''); y (3:46) 2ª frase musical completa (b''). (4:26) Voz y guitarra exponen las dos voces melódicas, primera y segunda respectivamente, de la coda (c) original, en tresillos descendentes hasta la última entrada (4:48) de la orquesta. (4:57) Cadencia final, por voz, guitarra y orquesta. (5:09) Guitarra, arpegio ascendente del acorde final de tónica en modo mayor, idéntico al original clásico. (5:20) Fin.

Comentario: Grabación muy reciente. Vocal, clásico con voz masculina muy aguda, como de contratenor *castrato*, que crea un ambiente especial, refinado y ciertamente inusual en un género musical tan comercial dentro de los parámetros de la música clásica. Formalmente sigue la versión de los clásicos *Aranjuez mon amour* (Caballé, Amici, etc.) en español, muy sencilla (incluso sin puente entre secciones) y simétrica, y no añade nada nuevo en lo discursivo, pero tímbricamente destaca por lo original de la tesitura de la voz. Buena parte instrumental.

5.3.13. Liriel & Rinaldo

Grabación: En *Aranjuez con tu amor*. Álbum: *Romance*. 2001. Pista 1.

Instrumentación e intérpretes: Liriel Domiciano, soprano, y Rinaldo Viana, tenor (texto cantado en español). Piano de cola, guitarra española y orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i - A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: Introducción (i) Entra piano gran cola, buen sonido, arpegiando, transparente, un compás introduciendo ritmo y armonía. (0:07) Primera sección (A): entra voz masculina (tenor) en español cantando el tema, en 1ª frase musical completa (a), acompañado de orquesta y piano, contrapunto de maderas en tercer período de frase. (0:37) Entra voz femenina, soprano, repitiendo íntegra 1ª frase a la octava aguda (a') y 1ª estrofa literalmente; continúa el acompañamiento de piano de fondo. (1:08) Entra voz masculina con la 2ª frase musical (b), sigue piano y cuerdas, crescendo, contrapunto de los metales. (1:38) Transición por orquesta hacia puente (p) con pequeño solo de flauta para preparar (1:41) entrada de voz soprano y (1:50) tenor, a dúo, con orquesta crescendo que culmina en clímax (2:02) agudos e intensidades. (2:03) Segunda sección (A'): entra orquesta, no *tutti*, sino acompañando solo de guitarra, sobre tema, 1ª frase (a'') completa, no muy ornamentada, siempre con piano y cuerda de fondo. (2:34) Entran voces, 2ª frase completa (b'), a dúo, con piano y orquesta, siempre de fondo y crescendo. (3:05) Entra solo de guitarra sobre tema, sólo primer período de 1ª frase (a'''), con fondo de piano y orquesta. (3:20) Coda (c) Última entrada de las voces, a dúo, con material nuevo, no temático, siempre crescendo hasta (3:30) cadencia perfecta sobre V-I grados de la armonía, muy conclusiva hasta fin, culmina el piano (3:42).

Comentario: versión *clásico pop no original*, en español, con evidente calidad instrumental y vocal. Buena orquesta, metales y guitarra, y excelente piano; buenas voces, que combinan los solos con los dúos en la más típica tradición del bel canto italiano. Tímbicamente brillante en conjunto. Tempo justo. Elegante el novedoso añadido del piano y el contraste del dúo de voces. En lo discursivo, aun manteniendo el esquema tipo de los dúos, tríos y algunos solos ya analizados (Brightman, Amici, Carreras, Bocelli), se desmarca un poco de las versiones originales, sin complejos y sin añadir elementos chirriantes, también en la coda (c) y cadencia final, sencillas y directas. Un poco corta la versión y esencialista (faltaría una sección de *tutti* orquestal) teniendo en cuenta que son dos voces y dos instrumentos solistas (la guitarra hace un solo, no así el piano gran cola) y una gran orquesta sinfónica.

5.3.14. Nana Mouskouri

Grabación: En Aranjuez con mi amor. Álbum: *Boleros, canciones, recuerdos*. 2001. Original: *Concierto en Aranjuez*. Enero 1994.

Instrumentación: Voz de contralto ligera (texto cantado en español), guitarra clásica, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (g, a) – A (a, b) – p - A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra, acordes de tónica en arpeggios ascendentes; (0:06) Entra corno inglés, tema, 1ª frase musical (a) completa. (0:22) Entran violines con melodía a contrapunto. (0:36) Primera sección (A): entra voz, exponiendo 1ª frase musical completa (a) “Junto a ti...”, con orquesta en acompañamiento, 2º plano, crescendo hasta (0:59) en que entran metales a contrapunto. (1:04) Sigue voz, expone 2ª frase musical completa (b) con 2ª estrofa; (1:25) entra guitarra al final de la 2ª frase, con escala rápida en Re mayor original. (1:36) Orquesta, melodía puente (p). (1:55) Sección segunda (A'): reexposición del tema musical por la voz, con nueva estrofa, 1ª frase completa (a'), con guitarra en contrapunto melódico. (2:24) Entra voz, 2ª frase completa (b'), nueva estrofa “Yo sé bien...”, orquesta en segundo plano, contrabajos marcando pulso de negras en *pizzicato* y guitarra (2:52) en contrapunto melódico y escalas. (2:56) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, reexposición temática transportada a la quinta superior, 1ª frase (a''), (3:21) 2ª frase (b'') completas. (3:44) Sigue orquesta a coda (c). (3:54) Entradas de guitarra y voz, dúo melódico en contrapunto de tresillos descendentes modulando a tonalidad de inicio. (4:13) Cadencia final, entra orquesta; (4:23) última entrada de voz, “Aranjuez...” en arpegiación ascendente hacia tónica, muy tenida; guitarra trino sobre nota de tónica y (4:35) arpegio lento ascendente sobre acorde de tónica en modo mayor, perdiéndose junto a voz, hasta (4:45) fin.

Comentario: Excelente versión en su plan formal y su interpretación vocal e instrumental. La voz suena suficiente y clara en su dicción, lo que hace entender perfectamente la letra cantada. Sin vibrados belcantistas ni adornos fuera de sitio. Es

excelente el acompañamiento de la orquesta en timbres e intensidades bien medidas, y los acordes y contrapuntos melódicos más alguna escala siempre a propósito, de la guitarra, sin extravagancias falsamente virtuosísticas por ninguna parte. Se atienen rigurosamente, pero sin rigideces, a la partitura original la orquesta, y a los arreglos autorizados la voz. Versión formalmente similar a la de Montserrat Caballé o Dyango, (*Aranjuez mon amour* con puente) aún más clásica y simétrica que ésta última, al hacer la orquesta la reexposición melódica completa, por lo que la incluyo en la clasificación de vocal clásico. Aunque la voz sea más ligera que la de las divas del bel canto, su técnica vocal y su discurso musical no desmerecen frente a ninguna otra versión aquí analizada, y su propio estilo como artista está marcado por la capacidad de salto entre los géneros clásico y popular, y entre los subgéneros del pop vocal.

5.3.15. *The Ten Tenors*

Grabación: En *Aranjuez con tu amor*. Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Álbum *Amigos para siempre* ("Live in Madrid"). 2010.

Instrumentación: Grupo vocal de diez tenores (texto cantado en español), guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) orquestal con un compás marcando pulso de negras mediante acordes arpegiados de tónica por arpa. (0:06) Sección I (A): Entrada de voz tenor con el tema en 1ª frase musical (a) completa, en cuyo cuarto compás, contrapunto de cuerdas (violines, violas); (0:37) corno inglés reexpone tema, de nuevo 1ª frase musical completa (a'), ahora ornamentada, remedando la entrada original de este instrumento o la usual primera exposición de la guitarra, ausente en esta versión. (1:07) Entra la segunda voz con 2ª frase (b) musical completa. (1:33) Puente (p) introducido por corno inglés con el tema (primer compás de 1ª frase) y secundado (1:40) por las voces simultáneas y la orquesta todos en crescendo hasta el punto culminante de intensidad (2:01) en que empieza la Sección II (A'): reexposición temática, 1ª frase (a'') mediante un *tutti* orquestal y vocal muy intenso. (2:29) Voces (trío), reexposición de 2ª frase musical completa (b') con orquesta siempre

acompañando muy cerca, con maderas contrapunteando (2:24) y contrabajos en *pizzicato*. (2:59) *Tutti* orquestal mediante reexposición de tema, 1ª frase incompleta (a''') hasta (3:31) la coda (c), con última entrada vocal con melodía ascendente y crescendo con último verso; (3:22) nueva aparición temática redundante por *tutti* orquestal hasta la cadencia final (3:34) direccional, ascendente hacia acorde de tónica hasta fin (3:4).

Comentario: Esquema formal idéntico al de los otros dos dúos vocales analizados en este grupo de versiones, con una cuarta repetición incompleta de la 1ª frase musical como remedo en esta ocasión del *tutti*. Grabación en directo del grupo de tenores australianos con la Orquesta Sinfónica de RTVE que podría haber sido técnicamente mucho mejor teniendo en cuenta los medios tecnológicos y humanos disponibles. Nada reprochable a los cantantes y los músicos, excepto el arreglo musical en sí, cargado de *tutti* y redundancias temáticas que cambian el discurso musical en el número de exposiciones de la cabeza del tema pero sin aportar elementos discursivos musicales realmente nuevos y creativos. Quizá el directo condiciona las prestaciones de las voces –mejores en potencia que en técnica y expresión– y la propia orquesta; algo desafortunadas aquellas en el dúo reexposición de la segunda frase (b') al ser acompañadas de *tutti* orquestal muy intenso. Al ser los acentos extranjeros muy marcados impiden la clara audición de la letra española y exageran las erres, creando un efecto nada romántico, como sería deseable por el estilo de la pieza. El corno inglés podría estar más afinado y ajustado en las dinámicas en su primera exposición temática. Esta versión se resiente en los aspectos técnicos y expresivos de la grabación en directo.

5.4. Versiones Pop Vocal

5.4.1. Richard Anthony

Grabación: Aranjuez, *Mon Amour*. EPL 14.373. (1967)

Intérprete e instrumentación: Ricardo Btash (1938). Voz de tenor ligero (texto e interpretación en francés); guitarra y orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'')
– c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): guitarra con acordes arpegiados rápido y ascendente marcando pulso de negra. (0:07) Tema, 1ª frase musical (a) expuesta por el corno inglés, acompañamiento de orquesta y acordes de guitarra. (0:36) Primera sección (A): tema, 1ª frase musical completa (a). Primera entrada de la voz, cantando en francés, acompañada de orquesta y acordes guitarra. (1:08) 2ª frase (b), voz, orquesta, guitarra a contrapunto de la voz. (1:44) Puente (p), por orquesta. (2:02) Segunda sección (A'): reexposición de tema, 1ª frase completa (a') por voz con nueva estrofa, igual acompañamiento por orquesta. (2:33) Voz reexpone 2ª frase (b'), acompañamiento de orquesta. (3:10) Tercera sección (A''): reexposición del tema completo, 1ª y 2ª frases (a'') y (b'') transportado a la quinta superior, por *tutti* orquestal. (4:02) Coda (c) introducida por voz y guitarra en contrapunto melódico a dos voces, modulando a tonalidad original en figuración de tresillos. (4:50) Fin.

Comentario: Es una buena interpretación con una buena voz de un buen tema pop de finales de los años sesenta. La orquestación es impecable, con una orquesta de cuerdas clásica (cuarteto de arcos), sección de viento (maderas y metales según orquestación original del autor), más guitarra española dando la entrada mediante acordes arpegiados al corno inglés en la introducción del tema y posteriormente acompañando a la voz y la orquesta con un contrapunto floreado muy típico de la escalística y el idiomatismo guitarrísticos. En ese aspecto orquestal y tímbrico está más cerca de la versión clásica original que del conjunto *pop-rock* eléctrico al uso en la época de salida del producto, pero el tratamiento técnico de la voz y la sustitución que ésta hace de la guitarra como instrumento solista, la simplificación estructural y consiguiente reducción proporcional, le confiere a la pieza la condición de arreglo de música *ligera*, aunque podría ser clasificada como versión *clásica no-original* pues no desmerece de aquellas en cualidades artísticas ni técnicas y además es su modelo. Esta versión tuvo mucho éxito comercial y estuvo al frente de los más vendidos y radiados en su temporada (1967-68). Representa cronológicamente la segunda “transgresión” contra el *Adagio* original, después de la de Miles Davis (1959-60), y la primera de los géneros pop, aunque para algunos críticos es imperdonable el que sea una versión en

un género abiertamente comercial como es el estilo que denominamos pop nostálgico, mientras que aquella del *jazz* estaría justificada por su calidad artística y el prestigio intelectual del género jazzístico, precisamente desde aquellos años de estilo *cool*. A esta versión hay que reconocerle, sin embargo, que contribuyó decisivamente al proceso de popularización y al éxito de la versión original (Iglesias, 1999: 69), y del propio Rodrigo como músico, fuera del ámbito de la música clásica –y quizá también dentro–, particularmente ante el gran público francés primero y, más tarde, ante los públicos europeo y americano en general. Por todo ello es una pieza y una versión a tener en cuenta como un punto de inflexión y paradigma en la historia del pop latino (no exclusivamente latinoamericano), considerando que es la primera de una serie que aún hoy, casi cincuenta años después, continúa traspasando las fronteras entre modos culturales y géneros musicales.

5.4.2. Dalida

Grabación: Aranjuez la tua voce. Álbum: L'Originale. 1967.

Intérprete e instrumentación: Iolanda Cristina Gigliotti (1933-1987). Voz contralto (texto e interpretación en italiano); piano, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): Entran piano y contrabajo marcando los acordes arpegiados, cuerdas con acorde tenido, que no abandonará a lo largo del tema. (0:08) Corno inglés, tema, 1ª frase musical (a) completa casi idéntica. (0:36) Primera sección (A): entra la voz contralto, expone 1ª frase musical (a') completa, en italiano “Aranjuez...”, acompañada de piano en acordes arpegiados y cuerdas con acorde tenido, siempre en segundo plano, que empieza el movimiento de contrapunto melódico a mitad de la frase, penúltimo pulso del segundo período. (1:05) Sigue la voz, expone la 2ª frase musical (b), (1:18) entran violines a contrapunto melódico de mitad de frase. (1:38) Transición o puente (p), por orquesta, cuerdas agudas, hacia (1:54) segunda sección (A'), en que reexpone la voz el tema, 1ª frase (a'') completa. (2:22) 2ª frase (b'), acompañamiento del piano en acordes arpegiados más evidentes, (2:35)

cuerdas agudas contrapunto melódico más notorio. (2:55) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, más piano, comedido, sin pretensiones grandilocuentes. (3:45) Coda (c): voz y teclado que imita la parte original de la guitarra en los tresillos descendentes modulantes desde la dominante rebajada (Fa#m) hacia la tonalidad principal (Sim), siempre orquesta de fondo. (4:11) cadencia final introducida por orquesta y piano; (4:26) última entrada de la voz, pequeña escala de dominante a tónica entonando "Aranjuez...". (4:41) El piano empieza arpeggio lento sobre acorde de tónica, todos hasta fin (4:49).

Comentario: Temprana versión, quizás cronológicamente la segunda tras la de Richard Anthony, y primera cantada en italiano de *Aranjuez mon amour* con una voz de contralto y una orquesta clásica con piano en vez de guitarra, que utiliza la sección de cuerdas sin estridencias, en un tempo lento y contenido. Formal e instrumentalmente muy clásica, no se aparta un ápice del modelo vocal francés autorizado. La interpretación vocal es elegante y sobria, solo un deje popular italiano bastante justificado, en la primera exposición temática en la soltura y estilo popular de la intérprete, y el final de la exposición introductoria algo rígida del corno inglés.

5.4.3. Danny Daniel

Grabación: En *Aranjuez con tu amor. Cuando brilla una estrella*, 2004.

Intérprete e Instrumentación: Daniel Candón de la Campa (1942). Voz tenor ligero (texto e interpretación en español). Orquesta pop moderna: bajo, batería, teclados, guitarra eléctrica y acústica con cuerdas de nylon para introducción.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (e, g) - A (a, b) – A' (a', b') – p - A'' (a'', b'').

Cronometría: (0:01) Introducción (i) Entra fondo de teclado electrónico (e) con acorde tenido, muy piano, crescendo; (0:04) guitarra introduce cabeza de tema (g) improvisando libre el segundo compás de la 1ª frase musical, recuperando el motivo temático en el 4º, sustituyendo la introducción del corno inglés en original. Primera sección (A) (0:37) entra voz, canta 1ª frase musical (a'), en español "Vuelvo a ti..."

acompaña orquesta con teclado en función de cuerdas, bajo eléctrico, batería y guitarra eléctrica acordes a contratiempo, ritmo *funk* latino, lento. (1:10) Sigue exposición vocal, segunda frase musical (b) completa “Junto a ti...”. (1:45) Segunda sección (A’): reexposición por la voz de la 1ª frase (a’), melodía completa “junto a ti...”. (2:20) Voz reexpone 2ª frase completa (b’) repitiendo la letra de la segunda estrofa (b). (2:54) Puente (p), por orquesta y voz, que ahora canta nueva estrofa “Tus manos...” ascendente en escala e intensidad, buscando un punto climático en (3:13). Tercera sección (A’): *tutti* orquestal, que reexpone tema, 1ª frase completa (a’’) con guitarra eléctrica añadida a la línea melódica, alcanzando el punto más agudo e intenso de la pieza. (3:47) Entrada última de la voz, canta la 2ª frase (b’’) repitiendo de nuevo letra de (b) “Junto a ti...”; no hace los tresillos modulantes, ni coda ni, cadencia, por lo demás sigue la partitura de *En Aranjuez con tu amor* hasta fin (4:34).

Comentario: Muy simple, es una triple exposición del tema, fiel a la versión española *En Aranjuez con tu amor*, con un puente (p) cantado entre la segunda y tercera secciones, cambiando de estrofa la letra en cada una de ellas en la primera frase, no en la segunda, letra que tiene algunas diferencias con el texto original de García Segura, y terminando directamente, sin coda. Considerando los parámetros temporales de nuestro estudio, no los de las temporadas de la música comercial y los años de un cantante ligero tipo galán, es una versión de publicación bastante reciente (2004) de pop latino cantado en español, con buena vocalización, se entiende claramente la letra. Ejemplo de tema desterritorializado, la letra de la canción varía de la versión original –pues no nombra el lugar geográfico que da título a la pieza– y democratizado, pues se aleja del estilo sinfónico y utiliza orquesta *pop-rock* moderna y produce un tema de tipo balada en este género popular de aspiración masiva.

5.4.4. Fabrizio de André

Grabación: *Aranjuez mon amour (Caro Amore)*. Volume 1 (*prima versione* 1967).

Instrumentación: voz de tenor ligero (texto e interpretación en italiano), guitarra clásica, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A' – A''. Desarrollado: i - A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'').

Cronometría: (0:00) Introducción (i), entra la guitarra con los acordes tonales arpegiados marcando pulso de negras, con la orquesta de fondo. (0:06) Corno inglés, como en original, expone tema, 1ª frase musical completa. (0:34) Sección primera (A): voz tenor canta en italiano el tema, 1ª frase musical completa (a), con guitarra de fondo llevando el tema melódico de la versión original. (1:04) La voz expone 2ª frase completa (b), con guitarra de fondo. (1:39) Transición o pequeño puente (p) por la orquesta. (1:57). Sección segunda (A'), reexposición, temática, 1ª frase completa (a') por la voz, con orquesta y guitarra acompañantes. (2:26) Reexposición de la 2ª frase completa (b') con los mismos elementos. (2:59) Sección tercera (A''): *tutti* orquestal, como en versión original, 1ª frase (a'') y 2ª frase (b') completas, hasta fin, sin coda ni cadencia arpegiada sobre tónica. (3:55) Fin.

Comentario: Versión muy temprana (1967) en estilo clásico/pop, no lejano del original en lo formal (esquema de la versión francesa *Aranjuez mon amour* pero sin coda) y en la orquestación, pero la voz queda más cerca del pop italiano típico de los años 60 y 70, aunque tiene buen timbre y el estilo e interpretación son técnicamente irreprochables. Con 34 segundos de introducción (i), dos minutos de duración la primera y uno la siguiente, con veinte segundos de transición orquestal (p) en medio, y casi un minuto de reexposición del tema completo por la orquesta en *tutti* (A''), pero terminando un poco súbitamente, sin coda ni cadencia final originales ni variadas. La orquesta es buena, sinfónica completa, y tras la voz se oye una buena guitarra clásica que domina técnica y expresivamente la versión original del tema. Dice lo que tiene que decir sin más florituras orquestales, instrumentales o vocales que las necesarias. No obstante, aun sin llegar a ser escueto en la exposición, pierde rigor formal y por ello no se incluye este análisis en el apartado de clásico no original.

5.4.5. Arielle Dombasle

Grabación: En *Aranjuez Tu Amor*. Álbum *Extase*. 2002. Pista 1.

Instrumentación: Voz soprano ligera (texto e interpretación en español).
Sección de cuerdas-arco de orquesta sinfónica; guitarra.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): orquesta introduce tema musical, 1ª frase (a) completa expuesta por las cuerdas (violines, violas, cellos), contrabajos *pizzicato* marcando pulso. (0:34) Primera sección (A): entra la voz, expone la 1ª frase musical (a) acompañada de orquesta de cuerdas y guitarra con los acordes tonales arpegiados. (1:05) Sigue la voz, expone la 2ª frase musical completa (b) acompañada por cuerdas-arco, graves en *pizzicato*. (1:36) Segunda sección (A'), sin transición, primera reexposición temática por la voz, 1ª frase completa (a') con variantes en acompañamiento orquestal; (2:05) voz, de nuevo 2ª frase (b'), con orquesta in crescendo el acompañamiento. (2:36) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, reexpone tema transportado a la quinta superior como en original, la 1ª frase melódica completa (a'') por violines. (3:07) Entra la voz en dos pistas simultáneas, la primera entona la 2ª frase musical completa (b'') sin letra, solo melisma vocalizando; por la segunda pista, recita nueva estrofa poética sin entonación melódica, con orquesta siempre de fondo. (3:37) Coda (c): voz casi como versión original, acompañada de orquesta, hasta fin (4:00).

Comentario: Grabación relativamente moderna. Original versión pop, de estilo casi clásico, no clasificada como tal no por alejamiento del esquema autoral, que se ciñe a la versión ligera española, sino por el claro aire pop, cercano a la *chanson*, conferido por el acompañamiento orquestal con las notas a contratiempo de los bajos en *pizzicato*, quizás para reforzar el aspecto rítmico de la pieza ante la ausencia de instrumentos de viento. Todo ello, por otra parte, realizado con gran calidad y evidente buen gusto por una cantante que parece cómoda en los agudos y una buena orquesta que expone los temas con elegancia en las cuerdas. En lo discursivo destaca la novedad de una letra distinta a la usada por la mayoría de versiones, tanto clásicas como pop y también el recitado de una nueva letra mientras la propia voz entona el emotivo tema de la segunda frase.

5.4.6. José Feliciano

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Álbum Guitarra mía. 2001.

Instrumentación: Voz tenor ligero (texto e interpretación en español); guitarra acústica, órgano eléctrico y orquesta pop moderna con elementos sinfónicos (sección de cuerdas y maderas).

Esquema formal: A - B. Desarrollado: i - A (a, b, b') - p - B (s, a', b'') - c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por orquesta; (0:05) sugiere tema, 1ª frase musical (a). (0:14) Sección I (A) vocal-instrumental: la voz expone tema, canta en español la 1ª frase musical completa (a). (0:40) Sigue voz, expone la 2ª frase musical (b). (1:11) Voz, de nuevo 2ª frase completa (b'), tercera estrofa. (1:42) Sección II (B), instrumental. Puente (p), guitarra y orquesta, progresión en pregunta-respuesta. (2:00) Solo (s) de guitarra sobre el acompañamiento orquestal, algo aflamencado y muy suelto de escalas, libre y de carácter improvisado, sobre la tonalidad en modo frigio; aparecen bajo y batería. (2:58) Trémolo de guitarra sobre el tema tocado por la orquesta sobre la base rítmico-armónica del tema, 1ª frase (a'). (3:21) Gana presencia la orquesta, expone la base rítmico-armónica de la segunda frase (b''), a modo de *tutti*, siempre tras la guitarra improvisando escalas muy ágiles; (3:50) arpeggios de guitarra para finalizar el *tutti* y enlazar con la coda; (4:08 a 4:16) otro trémolo en alarde técnico guitarrístico sobre la coda (c), marcada por la orquesta, que sugiere (4:20) arpeggio de cadencia final sobre tónica. (4:36) Fin.

Comentario: Estructurado en dos secciones diferentes en su forma y carácter: la primera (A) es la exposición vocal, tras una breve introducción orquestal, de la melodía con sus dos frases (a y b), repitiéndose la segunda para decir la segunda estrofa de la letra (b'). La segunda sección (B) es un desarrollo instrumental de carácter improvisado por parte de la guitarra solista sobre la base rítmico-armónica del tema realizada por la orquesta. Similar en su forma a la canción *Aranjuez, mon amour*, en la segunda sección se mantiene la tonalidad de la primera y no se reconoce la melodía del *tutti* orquestal, diluida en el solo de guitarra, ni la coda; sólo el acorde arpegiado final se reconoce en el acompañamiento. Grabación moderna con voz, guitarra acústica de cuerdas de

nailon y orquesta pop moderna con gran presencia de órgano y cuerda-arco, lejana y ocasionalmente viento-madera y, en la parte instrumental, discretos bajo y batería. Profesionalidad y técnica vocal e instrumental sobradas para la exposición textual, melódica y solista.

5.4.7. José Guardiola

Grabación: En Aranjuez con tu amor. 1968.

Instrumentación: Voz (texto e interpretación en español) de tenor ligero, guitarra clásica española y orquesta sinfónica

Esquema formal: exacto a la partitura modelo de *Aranjuez, mon amour* del autor: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:03) Introducción (i), guitarra acordes marcando pulso de compás con orquesta de fondo, constante en toda la pieza; (0:09) Entra corno inglés con frase (a) del tema completa. (0:39) Primera sección (A): voz en español, primera exposición de tema, 1ª frase musical completa (a). (1:11) sigue voz, 2ª frase completa (b). (1:48) Orquesta, varios compases de puente (p). (2:08) Segunda sección (A'): la voz de nuevo, reexpone tema musical con las siguientes estrofas del texto; 1ª frase completa (a'); (2:41) 2ª frase (b'). (3:22) Tercera sección (A''): reexposición, por *tutti* orquestal de 1ª frase completa (a''). (3:52) 2ª frase completa (b''). (4:16) Coda (c), melodía de tresillos modulante de retorno a tonalidad principal, a dos voces, por voz y guitarra a unísono. (4:38) Entra orquesta; (4:47) voz, arpegio ascendente hacia cadencia. (4:51) Guitarra, comienza trino sobre nota de quinto grado (dominante) de cadencia final; (5:02) acorde de tónica en modo mayor arpegiado ascendente lento, como en original. (5:14) Fin.

Comentario: Uno de los primeros, si no el primero, en interpretar esta pieza en versión española pues, según Antonio Gallego, ya en 1968 “Rodrigo era tan popular que acabó siendo nombrado Popular del diario *Pueblo* por su *Concierto andaluz* y por la adaptación española de *Aranjuez, mon amour*. Al final del acto [...] el cantante Guardiola interpretó *En Aranjuez con tu amor*, letra de Alfredo García Segura.”

(Gallego, 2003: 324), por lo que el autor conoció personalmente esta versión y al intérprete. La orquestación es clásica, discreta y correcta, con la constante presencia de la guitarra española desde la introducción a la cadencia final, siempre pulsando los acordes arpegiados que marcan los tiempos del compás cuaternario, excepto en la coda, comenzando la escala ascendente de la cadencia al unísono con la voz. Es la versión más larga (5'14'') de las vocales pop sin salirse del esquema autorizado, lo que indica calma y contención en el *tempo*, que a su vez denota control y maestría en la interpretación. Podría estar en el apartado clásico por la fidelidad a la partitura, sin solos instrumentales extemporáneos, excesos vocales o formales, pero a pesar de su aterciopelada voz, buena y clara dicción, no tiene la potencia y apostura de los tenores del bel canto.

5.4.8. Ginamaría Hidalgo

Grabación: Concierto de Aranjuez. En Aranjuez con mi Amor. Archivo MP3.
Fecha de grabación desconocida.

Intérprete e instrumentación: Ginamaría Hidalgo (1927-2004) voz de soprano lírica ligera (texto e interpretación en español); clarinete y orquesta.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a'', a''', b') – c.

Cronometría: (0:03) Introducción (i) por orquesta, cuatro pulsos. (0:09) Primera sección (A): exposición del tema, 1ª frase musical (a) completa, melodía por voz, cantando a octava aguda, sin letra, al unísono con clarinete y orquesta de fondo. (0:34) Entra voz 1ª frase musical (a') octava natural, primera estrofa en español "Junto a ti..." etc. (1:00) Voz, 2ª frase (b) "Dulce amor..." etc., contrapunto de clarinete en segundo período de frase. (1:34) Puente (p) por voz sin letra y clarinete a unísono (a octava aguda la voz) melodía de transición. (2:00) Segunda sección (A'): reexponen voz y clarinete tema, 1ª frase (a'') completa, voz melismas, sin letra, a octava aguda, unísono con clarinete. (2:26) Nueva entrada de voz octava natural, 1ª frase (a'''), con nueva estrofa, muy ornamentada con floreos; (2:51) de nuevo voz, 2ª frase (b'), continúa nueva estrofa, con clarinete contrapuntos. (3:23) Coda (c) introducida por orquesta, vientos madera, (3:35) clarinete hace trino original de la guitarra sobre tónica para fin,

pero entra voz (3:40) de nuevo con tema y 1ª frase (a''') completa, sin letra, a octava natural, ascendente (4:04) clarinete de nuevo trino hasta fin.

Comentario: Esquema típico de la versión española autorizada por Rodrigo. Con la novedad discursiva de los añadidos de las primeras exposiciones temáticas de cada sección, mediante un original unísono de la voz y el clarinete, que le quita naturalidad a la melodía entonada por la voz y le oculta la expresión. Voz carnosa de cantante ligera capaz de adornos, floreos y bellos vibrados sobre la línea melódica; canta la letra bien vocalizada y claramente entendible, más que suficiente de técnica y afinación. A pesar de su calidad de timbre y la potencia para el canto clásico, la introducción algo vulgar del clarinete, junto con la poca presencia de la orquesta, desmerecen la clasificación de ésta entre las versiones clásicas.

5.4.9. Jarcha

Grabación: *En Aranjuez con tu amor. Álbum Recopilación.* Sin fecha.

Instrumentación: Cuarteto vocal mixto (texto e interpretación en español), guitarra española y orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (v, g) – A (a, b) – p (o, v, g) – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) en dos partes; primera, entradas sucesivas de las 4 voces (soprano, tenor, contralto, bajo) en canon *a capella*, introduciendo las tres notas del motivo generador del tema (fa#-mi-fa#) en cuatro alturas, diciendo las tres sílabas de “Aranjuez”, formando acorde cuatría disminuido, con función de Dominante. (0:09) Segunda parte, entrada de la guitarra con el acorde de tónica, marcando los cuatro pulsos de negra del compás en arpeggios ascendentes. (0:15) Primera sección (A): entra primera voz femenina con el tema, 1ª frase musical (a) completa, a la que se unen las demás voces (0:25) haciendo un contrapunto polifónico vocal sobre fondo de acordes arpegiados por la guitarra y pulso de negras por contrabajos y orquesta. (0:46) 2ª Frase musical completa (b) cantada por soprano, contrapunto de las demás voces hasta formar polifonía a final de tercer período,

siempre acompañadas de orquesta. (1:15) Orquesta (o) introduce melodía de transición (p), se unen (1:23) las voces (v) re exponiendo tema a cuarteto, y la guitarra (g) inicia (1:35) el motivo melódico del desarrollo del original (cuatro fusas descendentes por grados conjuntos repitiendo la última (la, sol, fa, fa), pero enseguida cambia el discurso, acompañada de orquesta, cuerdas en *pizzicato*; (1:45) entra orquesta con percusión y flautas imitando ritmo de tamboriles y dulzainas castellanos, rompiendo totalmente el discurso anterior. Segunda sección (A'): entrada de *tutti* orquestal y voz tenor con 1ª frase musical (a') acompañado de contrapunto vocal de las otras tres. (2:26) Nueva entrada de *tutti* orquestal y cuarteto vocal, con 2ª frase musical (b') completa, reexpuesta por tenor, acompañado de contrapunto sucesivo hasta formar textura polifónica con nuevas armonías en tercer período. (2:55) Coda (c) en tres partes, introducida primero por orquesta y guitarra; la segunda (3:06) entrada de orquesta y bajo; y la tercera (3:15), cuarteto de voces, última entrada, en canon *come prima*, con orquesta, hasta fin (3:28).

Comentario: Sorprendente versión del grupo de folk andaluz, tanto por salirse de su habitual ámbito del folclore moderno y de las canciones originales con letras de contenido social, propias o de poetas reconocidos, como por el novedoso tratamiento musical resultante de respetar un esquema formal sencillo y autorizado (A A) con la aplicación de unas técnicas de exposición melódica basadas en los recursos clásicos de la tradición polifónica coral, produciendo unas armonías modernas y coherentes con el discurso musical de su época y su público: moderno, pero no vanguardista. La letra es distinta, menos romántica, más descriptiva y costumbrista. Buenas voces, en especial la soprano, teniendo en cuenta el género popular de procedencia y actuación; aunque sin poder ser comparadas con las versiones vocales clásicas en técnica, tímbrica y potencia, presentan un trabajo profesional impecable. Igualmente la orquesta; sólo la guitarra se queda algo corta de técnica en sus exposiciones. En lo discursivo se atienen formalmente a lo autorizado, sin crear nueva versión, pero lo traspasan en el aspecto armónico (morfológico) y algún momento rítmico (p) de ruptura con lo clásico para recordar lo popular describiéndolo (instrumentos folclóricos castellanos) territorializando y popularizando el tema con respeto y coherencia.

5.4.10. Robert Jeantal

Grabación: En Aranjuez con tu amor, del álbum Música para amar. 1992.

Instrumentación: Voz de tenor ligero (texto e interpretación en francés). Clarinete, piano, contrabajo. Guitarra y órgano eléctricos.

Esquema: A – A. Desarrollado: i – A (a, b) - p – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por clarinete sobre motivos libres del tema; (0:13) entra contrabajo marcando pulso y acorde arpegiado por guitarra eléctrica en segundo plano. (0:18) Sección I (A) tema, 1ª frase musical (a) completa por, voz masculina cantando en francés “*Mon amour...*”, acompaña contrabajo y piano, (0:36) entra clarinete en contrapunto melódico en 4º compás de frase; (0:44) entra voz, expone 2ª frase musical completa (b) con 2ª estrofa “*Mon amour...*”; (1:05) entra clarinete al contrapunto; (1:14) puente (p) original, por piano y clarinete; (1:33) Sección II (A'): reexposición del tema, 1ª frase completa (a'), por voz, clarinete en contrapunto casi desde el principio (1:36) de frase; (1:59) 2ª frase completa (b'), acompañado por piano en acordes arpegiados y contrabajo; (2:32) entra voz en coda (c) con motivos de tresillos descendentes originales; (2:58) cadencia final, trino; (3:12) última entrada de la voz, “*Aranjuez, Mon Amour..*” ascendente a tónica hasta fin (3:29).

Comentario: En el título del álbum ya aparece la primacía de la función social de esta versión y la definición del género, comercial, y el estilo de clase sobre cualquier formalismo exclusivamente musical. Música francesa, típica *Chanson*, para bailar lento, al estilo de los años 60 y primeros 70, aunque su realización es posterior, a modo de *revival* evocador. La escueta y austera orquestación no disminuye la calidad de la producción. Igualmente la organización formal de la pieza es sencilla: está todo lo que tiene interés melódico o poético y no está nada que parezca superfluo en la interpretación o excesivo en la orquestación, destacando la maestría interpretativa sobre el aparato tecnológico. Calidad sobre cantidad, y equilibrio de fondo y forma.

5.4.11. Gloria Lasso

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Álbum: Todos sus éxitos, disco 3. 2005.
Archivo MP3.

Intérprete y orquestación: Gloria Lasso (1922-2005). Voz contralto (texto e interpretación en francés), orquesta sinfónica, guitarra clásica.

Esquema: A – A – A. Desarrollado: i (o, g, a) – A (a, b) – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

*Cronometría: (0:02) Introducción (i) en tres partes: primera, por sección de cuerdas (o) con acorde de tónica tenido, entrando vientos madera con trinos estridentes hasta segunda parte (0:07), donde entra la guitarra (g) en acordes arpegiados sobre tónica marcando pulso; da la entrada en la tercera parte al clarinete (0:11), que expone por primera vez el tema musical, 1ª frase (a), con contrapunto (0:22) de flautas. (0:36) Sección I (A): entrada de la voz contralto cantando la 1ª frase musical completa (a): “Mon amour...”, siempre acompañada de orquesta; (0:50) entrada contrapunto de clarinete. (1:00) Entrada de la voz con 2ª frase (b), hacia el tercer período de frase (1:20) se hace más silábica, como todas las versiones clásicas. (1:26) Entrada de orquesta en puente (p). (1:42) Sección II (A'): entrada de la voz, reexpone tema, 1ª frase (a') y (2:06) entrada de 2ª frase (b') completas. (2:34) Sección III (A''): entrada *tutti* de orquesta, reexposición temática transportada 5ª aguda, 1ª frase (a''); (2:58) 2ª frase (b'') melódicas completas por cuerda-arco, contrapunto de maderas. (3:20) Coda (c) entrada por orquesta (3:22) entrada de voz última estrofa. (3:47) Cadencia final iniciada por orquesta; (3:54) última entrada de voz con escala ascendente a tónica “Mon amour...”, seguida de flautas (3:59) y orquesta *in crescendo* hasta fin (4:07).*

Comentario: A pesar del título en español canta la versión musical de letra francesa, que aporta un plus de autenticidad al producto. Versión de estructura musical similar a las de Nana Mouskouri o Django, con introducción triple en este caso, al añadirse una entrada orquestal con un acorde tenido floreado por las maderas algo estridente de timbres y fuera de tesitura por los agudos; seguido de los clásicos acordes arpegiados sobre tónica por una guitarra que sigue en tercer plano el acompañamiento de las melodías vocales en las dos primeras secciones; tercera parte

de la introducción para la primera exposición temática por el clarinete con la 1ª frase musical completa. La voz de la contralto catalana tiene un plus de cuerpo y carnosidad que le da el vibrado, y una entonación excelente sin más florituras. Se ha de reseñar que la fecha de publicación de la grabación es la misma del fallecimiento de la intérprete, a los 82 años de edad, en un disco recopilatorio probablemente póstumo en su publicación, con grabaciones realizadas en distintas fechas anteriores. Los arreglos de las maderas en la orquesta y la ausencia de corno inglés en la primera exposición temática alejan esta versión de la cualidad de clásica, a pesar del buen desempeño de voz y orquesta.

5.4.12. Danielle Licari

Grabación: Álbum *Classics pour une voix*. Track 6: *Aranjuez*. Barclay XBLY 920408. 1969. (Canadá 80152-1973) MP3.

Intérprete e instrumentación: Danielle Licari (Francia, 1943). Voz soprano en *scat singing*; guitarra clásica, orquesta sinfónica; director Raymond Lefevre.

Esquema: A – A – A. Desarrollado: i (a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: Primera sección (A). (0.02) Introducción (i) de acordes tonales arpegiados ascendente, por guitarra sola. (0:09) Voz, entrada, entona tema en *scat*, (sílabas *na, da*) imitando un instrumento musical, 1ª frase musical (a). (0:42) Sigue la voz, entona de nuevo la 1ª frase musical a octava aguda (a'), siempre acompañada por acordes arpegiados de la guitarra; (0:54) contrapunto melódico orquestal en 4º compás de frase. (1:15) Voz expone 2ª frase (b) a octava aguda, acompañada de guitarra y orquesta, similar. (1:45) Puente (p) por orquesta sin solistas; (1:58) entra voz. Segunda sección (A'): (2:08) voz, reexpone tema, 1ª frase musical (a') acompañada de guitarra con acordes y orquesta a contrapuntos melódicos. (2:40) Voz, reexposición de 2ª frase (b'), la guitarra responde en contrapunto melódico, orquesta de fondo. (3:12) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, más voz, sin guitarra, con tema transportado a la quinta superior, 1ª frase (a''); *pizzicato* de contrabajos. (3:42) *Tutti* orquestal tras la voz, entonando la 2ª frase; contrapunto de metales en tercer período de frase. (4:09) Coda (c): orquesta, cuerdas agudas con melodía; (4:19) entrada de

guitarra con tresillos descendentes modulantes en línea de bajos, y voz al contrapunto en agudos; cuerdas de fondo, en escala ascendente, ámbito de cuarta, hacia tónica. (4:31) Última entrada de la voz; (4:40) voz llega al arpeggio ascendente a tónica y trino sobre la nota de primer grado del acorde de dominante. (4:58) Guitarra en arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica hasta fin (5:06)

Comentario: Nuevamente un esquema formal triple A, el más usado, con una larga coda que ocupa casi la cuarta parte de la canción, como ocurre con cada exposición y reexposición temática y con la introducción, resultando una exposición temporal total muy proporcionada. Una versión en *Scat singing*, excelente por las cualidades vocales, la espectacularidad de los agudos y la afinación, así como la guitarra y la orquesta, muy proporcionada en los contrastes e intensidades. La ausencia de letra con contenido semántico la desterritorializa y la internacionaliza simultáneamente, al no haber referencias nominales ni barrera idiomática, pero el estilo y origen de la cantante, como su ámbito cultural de actuación, y la grabación, pertenece de lleno al mundo de la *Chanson* francesa de los años 1960 y 70, actuando con Richard Anthony y Paul Mauriat, otros ilustres intérpretes del género. Versión pop elegante, muy popular, como la cantante, en los ámbitos latinos, europeos y asiáticos de la época debido a la ausencia de letras en sus versiones de canciones de moda.

5.4.13. Manzanita

Grabación: *En Aranjuez con tu amor*. Álbum: *Locura de amor*. 2001.

Intérprete e instrumentación: Juan Manuel Ortega Heredia (1956-2004) Voz (texto e interpretación en español) y guitarra flamenca. Otros instrumentos: kora, teclados, bajo, percusión, palmas.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (s, l, g) – A (a, b) - p – A' (a', b', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por teclados (sintetizador) con acorde tenido sobre tónica; (0:05) entra kora. (0:28) Sección I (A) primera entrada de guitarra, con acordes arpegiados ascendentes sobre tónica, marcando pulso de negra. (0:36) La guitarra expone el tema musical, 1ª frase (a) completa, muy libre, auto

acompañándose. (1:33) 2ª frase (b) expuesta por el kora, menos adornado e improvisado, con guitarra contrapunteando. (2:28) Ritmo rumbero, suave y ligero, tempo medio, introducido por guitarra, bajo, percusión, a modo de puente (p) hacia (2:55) Sección II (A'): entrada de voz, cantando el tema, 1ª frase musical (a') completa, con letra en español: "Junto a ti..." muy flamenca, adornada por arriba con melismas típicos de rumba, siempre acompañada de guitarra, bajo, teclado, percusión. (3:14) Sigue la voz, 2ª frase musical (b'), segunda estrofa: "Dulce amor..." (3:42) contrapunto de kora y (3:52) bajo eléctrico en 4º compás de frase. (4:02) Sigue voz, repite 2ª frase musical (b'') con tercera estrofa "Yo sé bien..." muy ornamentada por arriba; (4:32) acompañan palmas sordas, contrapuntea el bajo; (4:51) contrapuntea kora. (4:55) Coda (c): entrada de guitarra, improvisando sobre el tema, secundada por bajo; ídem, en *fade out* hasta fin (5:12).

Comentario: La simplicidad del esquema formal de esta versión y su clasificación como flamenco-pop no implica facilidad o sencillez interpretativa. Bajo esa organización binaria –que es lo de menos– hay una maestría instrumental y vocal fuera de lo común, porque va más allá de lo que los payos entendemos por profesional. Todos los elementos sonoros cumplen una función musical precisa. La calidad de esta versión es tanto técnica (intérpretes) como tecnológica (ingeniería de sonido) y, sobre todo, artística: desprende arte la interpretación de todos los intervinientes; la elección de la instrumentación, aparentemente sencilla, con un cuarteto básico: guitarra, teclado, bajo, percusión, completado por un instrumento exótico africano occidental llamado kora (tipo de laúd-arpa construido con media calabaza y mango de madera, consta de veinte cuerdas pulsadas con los dedos de ambas manos) y unas magistrales palmas sordas que aparecen en el punto culminante –por emotividad comunicada, no por intensidad o altura sonora–, que se encuentra en la segunda exposición vocal de la segunda frase melódica, donde la voz se alza majestuosa en melismas con un desparpajo sólo asequible a cierta estirpe de artistas innatos. Los solos instrumentales de la primera sección y los constantes contrapuntos melódicos de kora, guitarra y bajo proporcionan una riqueza morfológica y tímbrica al tema y la interpretación que la sitúan a la altura de las grandes figuras del *jazz*. De ahí la posibilidad de clasificación de esta versión en otros apartados, pues por concepto

general y personalidad instrumental podría estar en el de *jazz-fusión*, flamenco -si lo hubiera- o uno específico de rumba o nuevo flamenco; pero formalmente y por presencia vocal entra en la definición de lo que clasificamos como vocal pop, aunque este último adjetivo se le quede pequeño por su naturaleza híbrida.

5.4.14. Jean Francoise Maurice

Grabación: Canción: *Aranjuez mon amour*. Álbum: 28 *The Right Time*. 378896.
Single: *Aranjuez Mon amour*, 1988. 2ª grabación: álbum 28 *A L'ombre* (2002).

Intérprete e instrumentación: Jean Albertini (1947-1996). Voz de bajo recitador y voz femenina, soprano, desconocida (texto e interpretación en francés). Sonidos electrónicos.

Esquema: A – A – A. Desarrollado: i (t, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i): Entra ritmo tecno-pop; sobre ritmo, tema musical, 1ª frase (a), (0:06) sonido electrónico imita corno inglés. (0:33) Sección I (A): recitado de “*Mon amour*” en francés por voz de bajo o barítono, sobre 1ª frase musical (a) en segundo plano, entonada por electrónica imitando cuerdas agudas. (0:54) 2ª Frase incompleta (b) sólo primer período, por voz soprano, hasta (1:03) de nuevo recitado. (1:22) Puente (p) por orquesta electrónica. (1:37) Sección II (A'): tema musical, 1ª frase (a'), reexposición por electrónica instrumental tras voz de bajo recitando la letra. (2:02) Reexposición por voz soprano entonando la 2ª frase (b'), sólo primer compás y medio, hasta (2:10) nuevo recitado de voz masculina. (2:34) Sección III (A''): *tutti* orquestal imitado por electrónica, respetando transporte a cuarta ascendente, pero reexpone sólo 1ª frase musical completa (a''). (2:54) Coda (c) *break* en forma de variaciones rítmicas cuaternarias por los teclados electrónicos sobre los tresillos modulantes originales, con recitado vocal superpuesto. (3:16) Última entrada de voz soprano. (3:25) Orquesta imitando cadencia final original de la guitarra con trino sobre tónica; (3:30) última entrada de voz recitadora; (3:34) arpeggio final ascendente sobre tónica, hasta fin (3:38).

Comentario: Tecno-pop producido por instrumental electrónico en su totalidad excepto las partes vocales, donde la principal es un recitado con más cualidad sensual que calidad musical. Formalmente es bastante clásico, muy parecido a lo autorizado, pero los aspectos morfosintácticos y discursivos están muy variados, en especial el rítmico y el melódico, que se expone incompleto (no aparecen segundos y terceros motivos melódicos de la 2ª frase musical), y siempre solapados por la voz del recitador; la segunda voz se limita a entonar el primer motivo melódico de la segunda frase en las dos primeras secciones y la escala ascendente hacia tónica de la coda, literalmente cuatro notas, aunque bien entonadas y con bello timbre. La parte instrumental, totalmente electrónica, imita los timbres y partes melódicas de maderas y cuerdas orquestales bastante fielmente, especialmente en el *tutti*, puente (p) y la cadencia final, donde descansan las voces, quedando la coda (c) muy inserta en la tercera sección, sin destacarse del bloque temático. Claro ejemplo de desterritorialización del tema, el nombre de Aranjuez sólo aparece en el título de la canción sin ser nombrado, a pesar de la profusión recitadora.

5.4.15. Milva & James Last

Grabación: Álbum: *Melodies forever*. Canción: *En Aranjuez con tu amor*. [Año de publicación no localizado].

Intérpretes e instrumentación: Dúo de voces (texto e interpretación en español), tenor y soprano (María Ilva Biolcati, “*La Rossa*”); guitarra y orquesta.

Esquema: A – A. Desarrollado: i- A (a, a', b) – A' (a'', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra clásica, con acordes, cuatro pulsos, como original. (0:08) Primera sección (A): entra voz tenor exponiendo el tema musical, 1ª frase (a) completa, en español: “Aranjuez...”, acompañada de guitarra (0:42) acordes y bajo. (0:49) Voz soprano, 1ª frase (a'), acompañada de orquesta, sólo primermotivo melódico; (1:03) entra tenor, segundo motivo de frase; (1:09) de nuevo soprano, tercer motivo melódico, acompañada de orquesta y guitarra con arpeggios clásico-románticos sobre acordes tonales. (1:27) Entra tenor, 2ª frase (b), acompañado de orquesta y guitarra, primer plano violines; (1:50) entra voz soprano recitando sobre

segundo motivo melódico; (1:58) voces a dúo en tercer motivo melódico. (2:08) 2ª Sección (B): dúo vocal, 1ª frase melódica completa (a'') transportada una quinta ascendente, como en *tutti* de pieza original, acompañadas de orquesta, y guitarra sigue con arpegios románticos sobre acordes tonales. (2:46) Voces, entonan 2ª frase (b') muy libre el tempo; (3:10) orquesta, guitarra, violines a primer plano tras voces. (3:21) Coda (c) introducida por orquesta, con motivo melódico de puente original. (3:30) Guitarra sola, tresillos descendentes modulantes a tónica, muy libre y adornada, lejos de original, orquesta de fondo. (3:49) Cadencia final, por orquesta y guitarra en acordes; (4:02) voz soprano recitado, dice sólo "Aranjuez..." dos veces, sin entonación escalística ascendente; (4:15) arpegio ascendente a tónica por orquesta, hasta fin (4:23).

Comentario: Versión lenta, de buena factura instrumental, un poco libre en el tratamiento de las voces, que se turnan a veces entre los distintos motivos melódicos de frase (a', b') y a veces a dúo polifónico (a''). Queda algo asimétrica la forma, cercana al original, con la repetición de la 1ª frase en la primera sección y no en la segunda, con el recitado y el tempo libre en la conducción, careciendo de puente (p) y transición a la coda (c), aunque ésta se introduce paulatinamente, por guitarra y orquesta, precediendo a la última intervención recitada de la voz femenina. Correcta la orquesta, carece de profundidad por falta de bajos. Original tratamiento textural de la parte de guitarra, aunque le da un aire claramente pop romántico y lo aleja del original. Correctas las voces en un ámbito y tesitura ligeros, que recuerda en las exposiciones recitadas a la versión de Arielle Dombasle, siendo ésta menos consistente y más alejada de la versión autoral, más parecida en la estructura a la de José Feliciano, pero más encorsetada en la forma y menos imaginativa en la expresión.

5.4.16. Mina

Grabación: Álbum: *The platinum collection*. (2004). Canción: *Trenodia* (Aranjuez).

Intérprete e instrumentación: Mina Mazzini, "La tigresa de Cremona" (1949): Voz (texto e interpretación en italiano); piano, guitarra, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A (a, a', b) – B (p, a'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (I) por batería de percusión, marcando ritmo; (0:12) Entran piano y guitarra marcando pulso de negras y contratiempo con acordes tonales arpegiados. Sección I (A), entra voz, en italiano, tema musical, 1ª frase (a) completa, piano a contrapunto melódico y guitarra siempre acordes marcando pulso; (1:07) De nuevo la voz, reexpone la 1ª frase musical (a') completa, con segunda estrofa, contrapunto por cuerdas de arco (violas, chelos) como las orquesta árabes; entra guitarra (1:24) contrapunto melódico, deja de hacer acorde y suaviza el ritmo, acometiendo (1:40) la escala remate del 4º compás de la 2ª frase. (1:54) Voz, expone 2ª frase (b) completa, acompañada de piano con acordes placados, violines contrapunto melódico en agudos. (2:25) Sección II (B): incluye el pasaje puente (p), entra la voz, con orquesta, contrapunto de metales graves hasta (2:55) punto álgido melódico (agudos de la voz) e intensidades instrumentales y densidad orquestal, con la percusión, siempre constante desde introducción, ahora claramente a ritmo de bolero. (3:07) La voz reexpone 1ª frase completa (a''), con guitarra y orquesta (3:24) en contrapuntos melódicos. (3:48) Cadencia final (c), sin coda de transición modulante.

Comentario: Presenta un esquema sencillo pero novedoso en su desarrollo al no re-exponer la 2ª frase (b) en la segunda sección, no modular ni exponer la orquesta el tema en *tutti*, y eludir la coda, formalmente innecesaria al no haber existido modulación tonal. Su mayor novedad e interés se encuentra en tres aspectos: 1º en la original exposición formal por el número y orden en que aparecen de las frases musicales; 2º en el aspecto rítmico del acompañamiento instrumental, muy marcado en un tema donde suele primar lo melódico, llamando la atención la introducción percusiva al modo de las bandas de tambores en las marchas procesionales lentas de Semana Santa –como rememorando el presunto origen del tema melódico en el canto de la saeta, según propone alguna teoría– y la presencia permanente de este ritmo de tambores a lo largo de la canción, que evoluciona a ritmo de bolero en la segunda sección; y 3º en el aire elegíaco y algo áspero que produce todo el –excelente– arreglo instrumental orquestal, sólo dulcificado por los contrapuntos melódicos de la guitarra, cuyo timbre, junto a la remembranza del canto pascual andaluz y el aire de bolero, confirman, sin exagerar, el ambiente español del tema musical. También la voz, sin

grandes alardes físicos, es original por su color característico, su muy buena técnica y por ser –a nuestro juicio– la mejor exposición del tema musical cantado en italiano.

5.4.17. Jairo Moreno

Grabación: Adagio. Concierto de Aranjuez. 2005.

Instrumentación: Voz sola, sin acompañamiento ni letra, en canto melismático imitando un instrumento monódico.

Esquema formal: A (a – b – b'). Una sola sección, donde se exponen las dos frases, repitiendo la segunda, sin introducción, transiciones ni coda.

Cronometría: (0:00) Comienza exposición del tema musical, 1ª frase completa (a), inventa un par de adornos en forma de floreo de lo más vulgar y trillado. (0:28) 2ª Frase completa (b); (0:54) repite la 2ª frase completa (b'). (1:15) inventa cadencia perfecta (V-I) entonando las notas 1ª, 3ª, 5ª de la tríada ascendente del acorde de tónica. (1:18) Fin.

Comentario: esta versión no tiene un modelo claramente definido entre las versiones autorizadas, ni la francesa, ni la española, ni mucho menos lo que pretende, el tema original *a capella*. Y no lo es por la falta de letra, sino de proyecto o plan musical respaldado por una cualidad artística. Hasta parece dudar en la afinación un par de veces. Considero ésta una producción musical falta de rigor profesional que no tiene sentido o razón de ser ni en el mundo del arte más comercial ni mucho menos en otros géneros de creación artística. No puede conseguir su propósito de convertirse en producción comercial a base de carecer de rigor profesional en la exposición temática y fraseológica por pura carencia de preparación técnica y conocimiento musical. Es un caso curioso de estudio, al menos original por su simpleza.

5.4.18. Said Mrad

Grabación: En Aranjuez con tu Amor. Álbum: Esmerim. 2006. Style Trybal House.

Intérpretes e instrumentación: DJ, Líbano, 1968. Voz soprano de intérprete desconocida (texto e interpretación en francés y árabe), electrónica, instrumentos eléctricos (guitarra, piano) y sección de cuerdas de orquesta árabe.

Esquema: A – A. Desarrollado: i (r, a) – A (a', a'', b) – P – A' (a''', b', b'') – c .

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por ritmo disco, tempo medio; instrumentos electrónicos y virtuales; sonidos artificiales: batería, bajo eléctrico; (0:09) piano eléctrico, acordes, diseño en arpegio contrapuntístico. (0:33) Entra tema musical, 1ª frase completa (a), expuesta por cuerdas, ritmo más intenso de percusiones y bajo, contrapunto piano eléctrico. (0:58) Primera sección (A): entra voz soprano, tema, 1ª frase completa (a') canta versión francesa "*Mon Amour...*" la cabeza del tema y en árabe el resto de estrofas y motivos de cada frase musical, siempre acompañada de orquesta y ritmo constante, bailable. (1:23) Voz, reexpone 1ª frase completa (a''); (1:43) sigue la voz, expone 2ª frase completa (b). (2:04) *Break* (P) no a modo de puente o transición sino de solo o interludio instrumental, cambio o ruptura de discurso y para descanso de la voz: entran cuerdas y percusión de orquesta a estilo árabe, diálogo cuerdas-percusión. (2:37) Segunda sección (A'): entra voz 1ª frase completa (a'''), en tercer motivo melódico sube una octava para cambiar (2:58) a 2ª frase (b') completa; (3:16) tercer motivo melódico, sube octava e intensidad, llegando a clímax (3:20) y reexpone 2ª frase (b'') variada: en tercer compás de frase exagera el silabeo monotonal, casi *hip-hop*, hasta (3:40) coda (c) en que la voz repite cabeza de tema y "*Mon amour...*" subiendo octava melismática (3:57) guitarra eléctrica pequeño solo, timbre muy metálico; (4:03) última entrada de voz haciendo coros a instrumentos, hasta fin (4:17).

Comentario: Versión exótica tanto por el estilo disco en sí (*Trybal House*), como por la mezcla de la electrónica con la orquesta árabe, del libanés Said Mrad. Es un buen ejemplo de hibridación cultural y fusión musical, que formalmente no está lejos de la versión autorizada, puesto que respeta la temática, y la exposición melódica es bastante fiel al modelo original. Está muy cercana en su estructura a la versión a flamencada de Manzanita y en la riqueza rítmica añadida, tanto de su tradición folclórica como de la global pop; aquí llama la atención el *break* instrumental (P) de

dimensiones mayores (por eso la inicial mayúscula) y función distinta al simple puente de unión, más bien de separación, en que se convierte en música tradicional árabe. La segunda sección (A') es característica y original por ser algo más libre que la primera (A) en su desarrollo aunque sus materiales sean los mismos, como sucede con las versiones jazzísticas en sus desarrollos improvisatorios, y por ello sigue recordando a aquella de Manzanita en este aspecto discursivo. La forma queda bastante simétrica, casi especular, al repetir en la 1ª sección la 1ª frase y la 2ª frase en la 2ª sección. Instrumental correcto y voz muy buena, juega en lo melódico, bella de timbre y buen vibrado, siendo la única versión que emplea los idiomas francés y árabe.

5.4.19. Los Mustang

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Del Álbum *Los singles (1964-1973)* CD 1, 2000. Archivo MP3. 160 Kbps.

Orquestación: Voz de tenor ligero (texto e interpretación en español), orquesta sinfónica y guitarra clásica.

Esquema: A – A – A. Desarrollado: i (g, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por la guitarra, marcando con acordes de tónica arpegiados los cuatro pulsos de negra del compás; contrabajo en *pizzicato*. (0:05) Entra el corno inglés con la primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a), acompañado por orquesta de fondo; (0:26) cuerdas agudas contrapuntean la melodía (tercer período de frase). (0:36) Sección I (A) entra voz tenor tema, 1ª frase musical completa (a) en español: “Junto a ti...”, acompañada siempre por guitarra española haciendo la parte melódica de *Aranjuez ma pensé*, algo más adornada que la parte vocal, con orquesta de fondo, en segundo plano. (1:07) Voz, expone la 2ª frase musical (b) completa, 2ª estrofa: “Dulce amor...”, guitarra y orquesta, ídem. (1:39) Puente (p) por orquesta, más guitarra (1:56) con acordes acompañantes. (2:00) Sección II (A') reexposición temática vocal, 1ª frase musical (a'), 3ª estrofa: “Oh mi amor...”, con guitarra siempre a melodía adornada y orquesta de fondo; (2:27) contrapunto melódico cuerdas agudas; (2:31) 2ª frase (b'), 4ª estrofa: “Yo

sé bien...”, acompañamiento ídem; (2:57) tercer motivo melódico, silábico vocal y guitarra con escala rápida de final de frase; (3:01) contrapunto melódico por vientos maderas. (3:04) Sección III (A’): *tutti* orquestal, reexposición temática transportada a la 5ª superior, 1ª frase (a’’) y (3:33) 2ª frase (b’’) completas, con guitarra acompañando siempre con acordes arpegiados. (4:00) Coda (c) introducida por orquesta, y voz con guitarra (4:04) en dúo de tresillos descendentes modulantes a tonalidad principal; (4:20) orquesta hacia cadencia final; (4:30) última entrada de la voz, escala ascendente de subdominante a tónica: “En Aranjuez...” con guitarra en trino sobre tónica y arpeggio lento ascendente sobre acorde en modo mayor, hasta fin (4:47).

Comentario: Sorprendentemente el grupo de pop *rock* se atiene al esquema establecido por el compositor nota por nota. De hecho sólo aparece el cantante como elemento originario del grupo de *rock*, lo demás es instrumentación clásica. Es por ello una versión totalmente clásica, ateniéndose a la forma y la orquestación, similar a las de Dyango, Nana Mouskoury, o Altemar Dutra o Gloria Lasso; quizá de las que más, atendiendo tanto a los elementos discursivos, procedentes del texto musical original, como a la instrumentación. La guitarra lee la versión autorizada para el instrumento de manera impecable; la orquesta igualmente se atiene rigurosamente a la partitura original de la versión ligera. Sólo la escasa potencia y lo ligero de la voz, por lo demás correcta, afinada y de timbre agradable, privan a esta versión de ser clásico en nuestra clasificación. Por calidad sí lo es considerando el valor artístico de la producción y la época relativamente temprana de realización. Es destacable que, pese a la tardía fecha de publicación del recopilatorio –año 2000, coincidente con los primeros homenajes al recién fallecido Rodrigo, pero sin tener aparente relación de causalidad directa con ello– la grabación se publicó anteriormente al año 1974 en *single*, como se deduce del título del recopilatorio

5.4.20. Operatica

Grabación: Álbum: *Buddha Bar V*. Tema: *Mon Amour*. 2003. *Egyptian Disco*.

Instrumentación: Voz soprano (texto e interpretación en francés e inglés); DJ: David Visan; teclados electrónicos, sintetizadores, batería.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: I (i, a) – A (a, a', b) – p – A' (a'', b', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): sonidos “rosa” de teclados electrónicos. (0:07) Piano eléctrico expone tema musical, 1ª frase (a) completa, sobre fondo de sonidos rosa, sin movimiento rítmico; (0:33) entra cabeza de tema en teclados sintetizados y sube la intensidad de los sonidos, siempre sin rítmica. (0:46) Primera sección (A): voz, primera entrada exponiendo tema, 1ª frase musical completa (a), acompañada de percusiones y bajos electrónicos entrecortados; (0:55) entra batería, imitando percusiones exóticas. (1:12) Sonidos imitando orquesta de cuerda frotada árabe da entrada a voz reexponiendo 1ª frase musical completa (a') con acompañamiento más continuo y mayor presencia de la batería. (1:41) Voz, expone 2ª frase musical completa (b) en inglés. (2:08) Puente (p): voz introduce cabeza de tema en melisma, sin letra; interrumpe pulso la batería hasta (2:15), a modo de *break* rítmico; (2:23) motivo de violines árabes dan entrada a siguiente exposición temática. (2:25) Segunda sección (A'): voz reexpone 1ª frase completa (a'') en francés, con tercer motivo melódico en octava aguda y mayor presencia de batería. (2:50) Voz, reexpone 2ª frase completa (b') bellamente floreada, cantada en inglés; (3:00) nueva imitación de violines árabes a contrapunto melódico. (3:19) Nueva reexposición de 2ª frase completa por la voz, con cabeza de tema melismática continuando en octava aguda y en inglés hasta tercer motivo melódico (3:38); ausencia de pulso rítmico hasta (3:50), ausencia de batería. (4:10) Coda: tras unos segundos de pulso interrumpido pero sonoridades llenas de voz y teclados, comienza la repetición del primer verso de la letra (“Mon Amour”) varias veces, a modo de *fade out* pero sin disminuir intensidad instrumental ni de grabación, con fondo de sonidos de violines árabes y batería; (4:50) comienzan a abandonar sonidos de teclado electrónicos primero y la batería (4:59) dejando sola a la voz hasta fin (5:01).

Comentario: Excelente producción tecnológica esta versión, incluida en el quinto volumen de la colección de álbumes nacida de los DJs del Buddha Bar de París en 1996. Estilo Disco con presencia de instrumentos electrónicos y una voz femenina desconocida que canta en francés la primera frase musical y en inglés la segunda en cada exposición, con bellos adornos y floreos siempre realizados con buena figura y proporción. En lo discursivo, aunque no se aparta de los esquemas formales más

habituales, la disposición de las partes es bastante simétrica y proporcionada en sus dimensiones, con dos rupturas del pulso rítmico que le da dos grandes respiraciones y articula el conjunto, sólo igual a otra versión. Algo esquemático en lo formal, se aleja del original en la interpretación de los pequeños elementos intrínsecos. Es la única versión con letra cantada en francés e inglés y la segunda bilingüe tras la de Said Mrad, curiosamente la otra versión árabe, con la que tiene algunos otros puntos en común, como el toque exótico con la inclusión de sonidos imitadores de las orquestas de cuerda árabes, aunque esta versión es más elegante.

5.4.21. Massimo Ranieri

Grabación: Aranjuez mon amour. En Gracie Massimo CD 1 – 2001.

Intérprete e instrumentación: Giovanni Calone (1951). Voz (texto e interpretación en italiano) de tenor ligero, guitarra clásica, orquesta sinfónica.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (g, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: Introducción (i): por la guitarra, con los acordes de tónica arpegiados; (0:07) entra corno inglés, en primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a), continúa acompañamiento de acordes por guitarra; (0:22) entra acompañamiento de cuerdas de fondo, muy piano. (0:34) Primera sección (A): entra voz de tenor, canta letra en italiano con misma temática: “Aranjuez...”, tema, 1ª frase completa (a); guitarra a contrapunto melódico, libre, algo aflamencado. (1:02) Entra voz, 2ª frase completa (b), segunda estrofa: “Aranjuez...”, siempre guitarra a contrapunto melódico alternando pasajes de acordes rítmicos cuando (1:14) entran maderas al contrapunto melódico. (1:35) Transición o puente (p), introducido por orquesta, siempre la guitarra con acordes rítmicos arpegiados, sobresale la melodía de la flauta. (1:51) Segunda sección: voz, reexposición temática, 1ª frase completa (a'), y guitarra a contrapunto cada vez más libre. (2:19) Voz, reexpone 2ª frase completa (b'), igual que en primera sección, guitarra acompaña a contrapunto melódico alternando a acordes rítmicos arpegiados cuando entran maderas al contrapunto melódico; (2:48) voz varía ligeramente la melodía al final de frase. (2:52) Tercera sección: *tutti*

orquestal, reexposición 1ª frase musical (a''), melodía de maderas; (3:18) *tutti* con 2ª frase, las maderas se vuelven algo estridentes y la orquesta decae algo en fuerza y empaste. (3:44) Coda (c): entra voz, y guitarra en tresillos descendentes modulantes; la guitarra termina arpegiando. (4:03) Cadencia final, orquesta disminuyendo, (4:11) voz y (4:14) guitarra, (4:20) última entrada de voz y guitarra arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica mayor hasta fin (4:30).

Comentario: Versión con letra traducida al italiano desde la letra española, que no desterritorializa: cada estrofa empieza con la palabra “Aranjuez...”. Recuerda el timbre vocal típico de la canción pop italiana meridional o napolitana. Es formalmente similar a la de Dalida, sin excesos interpretativos vocales ni instrumentales, dice lo mismo que aquella aunque la voz de éste es menos cálida, un poco metálica, pero bien afinada y sin concesiones al mal gusto. También algo metálica la tímbrica de la guitarra y de los vientos madera orquestales; bien las cuerdas, aunque el conjunto orquestal se viene un poco abajo en la segunda frase del *tutti*, cuando debían mantener la intensidad del momento áureo de la pieza. Es más clásica desde el punto de vista formal que el interpretativo. Correcta producción.

5.4.22. Amalia Rodrigues

Grabación: *Aranjuez Mon Amour*. Último corte del Álbum *Plus belles chansons de Amalia*, de 1997. EMI-B0000076KE.

Instrumentación: Voz (texto e interpretación en francés), orquesta sinfónica, guitarra clásica (*violão*).

Esquema: A – A – A. Desarrollado: i (g, a) – A (a, b) – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:01) Introducción (i) en dos partes; 1ª de acordes arpegiados sobre la tónica por la guitarra; 2ª (0:07) exposición primera del tema musical, en 1ª frase (a) completa por Corno inglés con orquesta de fondo; (0:19) Entran Cuerdas contrapunto; (0:34) 1ª Sección (A): entra Voz, expone tema en 1ª frase (a) completa con guitarra al contrapunto, muy ornamentados los motivos temáticos. (1:01) Voz, 2ª frase musical completa (b), con guitarra marcando el pulso de negras con acordes

arpegiados como en introducción; corno inglés en contrapunto y cuerdas de fondo. (1:35) Puente (p) por orquesta en la melodía y guitarra (1:49) en acordes. (1:55) 2ª Sección (A'): voz, acompañada de guitarra en contrapunto, muy ornamentado, del tema, casi flamenco, y orquesta, reexposición de tema en 1ª frase (a') completa hasta (2:20) contrapunto por orquesta. (2:24) 2ª frase completa (b'), voz, siempre guitarra a contrapunto; (2:48) metales reforzando contrapunto en segundo plano. (2:57) 3ª Sección (A''): reexposición temática, por *tutti* orquestal, 1ª frase (a''); (3:32) 2ª frase (b'') completas. (3:47) Coda (c): voz (1ª) y guitarra (2ª) ejecutan el canon a dos partes original en tresillos descendentes modulante a tónica que precede a la cadencia final; (4:01) acordes de guitarra, arpegiados ascendentes, *come prima*; (4:07) última entrada de orquesta, en cadencia (c) final. (4:20) Última entrada de la voz, motivo melódico ascendente hacia tónica, cantando "*Mon amour*". (4:24) Guitarra, trino sobre nota de tónica y arpegio lento final sobre acorde de tónica en modo mayor hasta fin (4:36).

Comentario: La gran dama del fado canta en francés con un acento portugués que aporta a su interpretación un aire personal y una melancolía especial. La calidad del sonido de la orquesta y de la guitarra no está a la altura de la maestría de la voz, aunque puede ser defecto de la grabación o deterioro del archivo sonoro, pues técnicamente los instrumentistas responden a una interpretación profesional de la pieza. No hace folclore, sino que se atiene al tema (música y letra) autorizado como *Aranjuez mon amour*, similar en estructura (A A' A'') y minutación a la primera versión de R. Anthony (1967). No la clasificamos como clásico por el discurso de la guitarra, más cercana en esto a los estilos populares ibéricos, fado e incluso flamenco, por el profuso ornamento de la melodía a contrapunto de la voz, que también profusa y bellamente la ornamenta y vibra la emisión.

5.4.23. Paloma San Basilio

Grabación: En *Aranjuez con tu amor*. 1987.

Instrumentación: Voz (texto e interpretación en español), guitarra española, teclados eléctricos y orquesta sinfónica pregrabada. Archivo MP3.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (i, g) – A (a, b) – p – A' (a', a'', b') – p' – A'' (a') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) en dos partes; 1ª, con acordes pulso de negra, por teclado eléctrico tipo órgano; 2ª (0:10) por guitarra española, que expone el tema musical, 1ª frase completa (a). (0:37) 1ª Sección (A): entra la voz, expone la 1ª frase musical completa (a) con letra; (1:02) sigue voz, 2ª frase (b) hasta (1:26); (1:30) sigue voz cantando la soldadura orquestal (p) de cuatro compases entre secciones primera y segunda del original, incompleta, (1:42) continuada por la orquesta. (1:51) 2ª Sección (A'): reexposición del tema, por la voz, 1ª frase (a'), acompaña teclado en segundo plano, orquesta más al fondo; (2:06) contrapunto corno inglés remarcando final de frase. (2:17) *Tutti* orquestal, reexposición del tema, 1ª frase (a''); (2:43) sigue *tutti*, 2ª frase (b'). (3:06) Entra guitarra, segundo puente (p') se le une (3:12) la voz, soldadura (p') entre secciones primera y segunda del original ahora completa. (3:32) Tercera sección (A''): voz, de nuevo 1ª frase completa repite letra de (a'). (3:59) Coda (c): voz directamente a cadencia final (salta canon a dos de coda original); (4:17) guitarra, acorde arpegiado de tónica en modo mayor hasta fin (4:23).

Comentario: El esquema está muy personalizado quizás al gusto de esta gran cantante amiga del buen acompañamiento instrumental en vivo en sus grabaciones y actuaciones en directo. En este caso una grabación con guitarra, teclados, bajo eléctrico y (parte de) orquesta sinfónica pregrabada, todo de buena calidad técnica y tecnológica. Versión española relativamente temprana, en una época (años ochenta) en que este estilo musical no estaba en su mejor momento por el auge de “la movida” con sus grupos de estilo *punk* y *pop rock*. La letra es novedosa en su primera estrofa, dedicada a la belleza de la sonoridad de la guitarra del tema original. Su timbre claro y dicción perfecta permiten entender muy bien la letra. No hace más florituras ni ornamentos melódicos, ni lo necesita, pues su estilo es el pop ligero, más cercano al *jazzy* y –en su madurez– a la espectacularidad de la producción escénica del musical norteamericano que al género clásico o al folclore. Solo el teclado y el bajo eléctrico, y lo personalizado del esquema formal resultante desacreditan su clasificación como tema clásico, pues se consigue un producto comercial de ámbito popular masivo muy bien realizado.

5.4.24. Helene Segara

Grabación: Aranjuez mon amour. 2008

Intérprete e instrumentación: Hélène Rizzo, (1971, Francia). Voz *mezzosoprano* ligera (texto e interpretación en francés). Teclados electrónicos (piano, sintetizador órgano), orquesta moderna, bajo y batería.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', c, a''').

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por teclados base rítmica obstinado; (0:13) teclado introduce cabeza de tema, primer período, y después variado. (0:32) Sección I (A), entra la voz exponiendo el tema musical, 1ª frase (a) completa, en francés, acompañada de teclados en arpegios y orquesta (0:44) con imitación de los contrapuntos de las maderas originales. (0:57) Voz, expone 2ª frase completa (b), con mismo acompañamiento. (1:26) Puente (p) por voz, teclados y orquesta. (1:43) Sección II (A'): reexposición temática por la voz, 1ª frase completa (a') con acompañamiento más vehemente; teclado sigue obstinado y batería más presente. (2:09) Reexposición de 2ª frase musical (b') completa por la voz y mismo acompañamiento. (2:37) Sección III (A'') *Tutti* orquestal y teclados, sin voz, exposición temática, 1ª frase transportada a la quinta superior (a'') variada. (3:00) Entra voz, en variación codal (c) melismática (3:18) con reexposición de 1ª frase (a''') incompleta, sólo primer motivo melódico, segundo variado y melismático, tercer motivo (3:45) cadencial, y (3:52) orquesta sola hasta fin (3:56).

Comentario: Versión francesa del estilo de Arielle Dombasle, y deudora de la tradición de la *chanson* moderna, con letra variada con respecto del *Mon amour* original de G. Bontempelli cantado por las versiones más cercanas al autor (Anthony, Guardiola) con una voz ligera bien articulada. No tiene la calidez y naturalidad orquestal de aquellas versiones. La orquestación parece más antigua de lo que es, según nuestros datos de publicación (2008), semejando la música de cine comercial europeo (en especial el francés) de los años setenta, consiguiendo un efecto *revival* quizá buscado, con un obstinado de teclados, acompañamiento muy frío y orquesta

pregrabada. Se aparta del esquema original en una tercera sección poco equilibrada en sus exposiciones fraseológicas, lo que le quita elegancia al conjunto, pero efectista con la imitación de *tutti* y los agudos y melismas de la voz, que sale airosa a pesar de una orquestación irrelevante.

5.4.25. Sonia Terol

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Del álbum *Sonia Terol, los grandes éxitos de todos los tiempos*, 4-02-2000. SONY M. E. Estudio. Digitalización DDD. Guitarra: Tony Carmona; productor: Chris Cameron: ORQ.

Orquestación: Voz soprano (texto e interpretación en español), electrónica.

Esquema: A – A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:01) Introducción (i) por fondo de sonidos electrónicos (mellotrón, sintetizadores) imitando orquesta y percusiones en su textura, no en tímbrica. (0:36) Primera sección (A): entra voz soprano cantando en español el tema musical, 1ª frase (a) completa: “Junto a ti...”; sigue el acompañamiento electrónico de la introducción. (1:05) Entra voz, 2ª frase (b) completa: “Dulce amor...” igual a original, con acompañamiento electrónico realizando armonías cambiadas; ritmo y tempo similar a original, excepto cadencia final de frase alargada. (1:42) Puente (p) muy similar a original por electrónica imitando orquesta, más cercana en la tímbrica, recordando las maderas; ((2:06) *break* de mellotrón, tempo suspendido en semicadencia hasta próxima entrada temática. (2:08) Segunda sección (A'): entra voz, reexpone tema, 1ª frase musical completa, cantando nueva estrofa: “Oh mi amor...” y entrando en tercer motivo melódico de frase (2:23) la misma voz en segunda pista de grabación, haciendo dúo hasta final de frase. (2:38) Reexpone 2ª frase (b'), misma estrofa que en 1ª sección: “Junto a ti...”; (2:51) entra voz en segunda pista a dúo, todo el segundo período. (3:14) Tercera sección (A''): entra electrónica 1ª frase (a'') completa, parte instrumental a modo de *tutti* orquestal. (3:44) Sigue electrónica a modo de *tutti*, 2ª frase completa (b') con voz entonando melismática, sin letra, muy presente el acompañamiento de cuerdas con armonía cambiada. (4:14) Coda (c): instrumental, sólo la primera parte de original; (4:29) última entrada de la voz,

melismática, (4:38) electrónica, cadencia final totalmente modificada, hasta fin (4:44), la grabación se corta bruscamente.

Comentario: Versión bastante “moderna”, por lo reciente y por el aire que le da el empleo casi exclusivo de electrónica en el apartado instrumental, similar a la de Said Mrad, con más presencia y protagonismo de la voz solista y más finura en la presentación y ejecución musical. Es una buena voz pero la ecualización demasiado artificial la hace perder cercanía y naturalidad, aunque no sensualidad. Buena expresión musical. No se aleja del discurso melódico excepto en los finales de frase. El esquema formal (triple A) es respetado en tempo, ritmo y melodía, no así la armonía, que resulta novedosa y apropiada al contexto tímbrico aportando un toque de modernidad y moderada transgresión discursiva. Se aleja de la territorialidad (no se nombra en ningún momento la palabra Aranjuez) acercándose así a la globalidad democrática y sensual del disco pop internacional.

5.4.26. Tarja Turunen

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Archivo MP3, 256 kbps, defectuoso e incompleto.

Intérprete e instrumentación: Kitee (Finlandia, 1977). Voz *mezzosoprano* (texto e interpretación en español); piano, sintetizador.

Esquema formal: A. Desarrollado: I – A (a, a' – b, b').

Cronometría: (0:01) Introducción (i): sonido de agua producido por sintetizador; (0:02) piano, arpeggios. (0:16) Primera entrada de la voz, exponiendo el tema musical, 1ª frase completa (a), en español. (0:50) Piano, repite 1ª frase completa (a'), melodía y arpeggios. (1:23) Entra voz, expone la 2ª frase musical completa (b). (2:00) Sigue la voz, con motivos melódicos del puente (p). (2:26) Solo de piano sobre tema, 2ª frase (b'). (2:55) Entra la voz con reexposición de 2ª frase (b''). (3:27) se corta en mitad de coda (c'').

Comentario: Versión en español de la cantante finlandesa, típico espécimen de intérprete de formación clásica que combina este género con las actuaciones pop y

rock, traspasando las fronteras entre lo clásico y lo popular con cotidiana naturalidad, aunque en ámbitos y subgéneros restringidos en estilo y repertorio. Formalmente simple, sólo introduce y expone el tema en sus dos frases melódicas. Pobre producción técnica, carente de calidad e incompleto el archivo sonoro, que desmerece el sentido artístico y el desempeño de la interpretación, técnicamente solvente, de cantante y pianista en formato camerístico de dúo clásico (canto y piano), tan grato al maestro Rodrigo, con una introducción libre de sonido “rosa” producido por electrónica.

5.4.27. Iva Zanichi

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Álbum: Rafaela Carrá & Iva Zanichi. 12 Grandes éxitos. 1983.

Instrumentación: Voz contralto ligera (texto e interpretación en español), piano, guitarra española, bajo eléctrico y batería más orquesta de cuerdas.

Esquema Formal: A – A – A – A. Desarrollado: i (a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') - p' - (a) – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), la guitarra expone directamente el tema musical, 1ª frase completa (a), con orquesta de fondo y piano en arpegios rápidos un poco fuera de tono y contexto rítmico. Sección I (A) Entra la voz contralto, expone la 1ª frase musical completa (a) en español “Junto a ti...” acompañada de orquesta de cuerdas y tenue bajo eléctrico. (0:42) Sigue la voz, expone la 2ª frase musical completa (b) con la estrofa “Dulce amor...” con orquesta de fondo y, ahora, guitarra en contrapunto melódico, lejos de original. (1:06) Puente (p) por piano en primer plano secundado por orquesta. (1:20) Sección II (A'): voz, reexposición de la 1ª frase completa (a') con tercera estrofa: “Oh mi amor...”. (1:41) Sigue voz, reexpone 2ª frase completa (b') con cuarta estrofa: “Yo sé bien...”, siempre acompañada de orquesta, ahora con piano más evidente. (2:06) Sección III (A''): *tutti* orquestal, introducido por batería pop, orquesta, y piano ya muy en primer plano, 1ª frase completa (a''). (2:27) Sigue *tutti*, 2ª frase (b'') por cuerdas agudas. (2:47) Segundo puente (p') o *break* instrumental de guitarra re exponiendo la 1ª frase (a) como en introducción, acompañada de piano y cuerdas. (3:09) 4ª Sección (A'): De nuevo entra voz, reexpone,

tema, 1ª frase completa (a') repitiendo tercera estrofa: "Oh mi amor...". (3:29) También reexpone 2ª frase completa (b') con cuarta estrofa: "Yo sé bien..."; esta sección es una repetición de la segunda. (3:55) Coda (c) o cadencia final, pues consiste en un acorde tenido por las cuerdas con un trémolo del piano hasta fin (4:30).

Comentario: Presenta un esquema formal muy particular, simétrico, con hasta seis exposiciones temáticas, de forma especular, una de ellas repetición de letra y música (secciones segunda y cuarta), algo único y totalmente novedoso en las versiones vocales e instrumentales, tanto clásicas como pop. Versión algo rápida (cada exposición de frase musical completa dura apenas 21 segundos) en español, de la cantante italiana, de bello timbre y expresión vocal, pero poca potencia y acento algo exagerado, lo que le acerca demasiado al tópico del pop italiano cantado en español para este mercado y el hispanoamericano de los años setenta y ochenta. Las exposiciones instrumentales carecen de cierta elegancia que otorga el rigor interpretativo y la lejanía de la partitura original. La producción general no está a la altura técnica e interpretativa de las versiones realizadas por sus compatriotas Milva y Mina, con quienes pretenden algunos medios de comunicación que forma el trío de grandes cantantes italianas de los años sesenta en adelante.

5.5. Versiones pop instrumental

5.5.1. Mr. Acker Bilk

Grabación: Aranjuez mon amour. Álbum: *Clarineten Träume*. 1979.

Instrumentación y solista: Bernard Stanley "Acker" Bilk (1929) clarinete solista; orquesta *jazz-band* comercial con sección de vientos, bajo eléctrico, batería y coro de voces femeninas.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: I (i, a) – A (a, a', b) – p – B (a'', b', a''') – c.

Cronometría: (0:0) Introducción (i), por orquesta y (0:08) primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a) por el clarinete. (0:44) Primera sección (A): nueva exposición del tema, 1ª frase completa (a) por el clarinete, ahora al unísono con un coro de voces femeninas tarareando la melodía, sin pronunciar más palabras que

“Aranjuez” cuando corresponde según el texto más utilizado en las versiones vocales pop; siempre con orquesta moderna de fondo. (1:17) De nuevo 1ª frase musical completa (a') por voz femenina acompañada de coro y orquesta de fondo. (1:48) 2ª frase melódica completa (b) por clarinete, con algunos pequeños cambios en notas y giros melódicos, acompañado en segundo plano por orquesta, entrando coro de voces al segundo período de la frase. (2:25) Puente (p) por orquesta y órgano, uniéndose clarinete en (2:45). (2:48) Segunda sección (B): reexposición temática, 1ª frase completa (a'') por clarinete al unísono de voz y coro, acompañados de orquesta y bajo. (3:19) reexposición de 2ª frase musical completa (b') cambiada en algunos giros melódicos pero siempre fiel al discurso general de la melodía, por el clarinete. (3:58) Entrada de *tutti* orquestal, exponiendo la 1ª frase musical completa (a''') las cuerdas, con resto de la orquesta acompañando en contrapunto. (4:23) Se une el coro vocal; no se reexpone la segunda frase. (4:30) Coda (c) por *tutti* orquestal y coro. (4:47) Cadencia final, con arpegio ascendente hacia tónica, como en versión original autorizada, cantado por coro completo, hasta fin (5:00).

Comentario: Resulta un esquema formal muy difuminado por la constante repetición de la primera frase melódica con sólo dos exposiciones de la segunda frase y un *tutti* incompleto también con sólo la primera frase. La manera de introducir coros y voces femeninas sin letra, tarareando la melodía y haciendo contrapuntos melódicos, nos remite al tipismo del estilo de la música ambiental de los eventos masivos o de las bandas sonoras de películas europeas de serie B de los años setenta. Versión típica de orquesta dirigida por músico instrumentista no compositor, dedicado por tanto a versionar temas populares o popularizar algunos clásicos del *jazz* más ligero o el género clásico, como es el caso, para el lucimiento instrumental. Aunque su realización técnica sea correcta, no añade elementos de interés discursivo ni estilístico en el conjunto de las versiones a excepción del timbre especialmente brillante del clarinete solista.

5.5.2. Herb Alpert

Grabación: Sin fecha.

Solista e instrumentación: Herbert Alperrrt Goldberg (Los Angeles, 1935). Trompetista, cantante y ejecutivo de la industria del disco. Tiene en su haber ocho premios *Grammy* y 72 millones de discos vendidos en 1996. Trompeta solista y orquesta *disco-funk* (teclados, bajo, batería, efectos)

Esquema formal: A – B – A – C. Desarrollado: i – A (a, b) – p – B (*break*) – A' (a', b') – p' – C (solo, f. o.).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por solo de guitarra aflamencada; (0:18) Primera sección (A): entrada de la trompeta solista con primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a) sobre fondo de teclados, bajo y batería con ritmo *funk-disco* muy vehemente. (0:41) Siempre trompeta solista, expone 2ª frase musical completa (b), sin interrupción evidente hasta (1:24) puente (p) hacia (1:38) segunda sección (B) a modo de *break*; interrumpe la línea melódica pero continúa el ritmo vehemente con voces de jaleo y risas, incorporando un obstinado sobre el motivo melódico de cabeza de tema, por teclados y bajo, evolucionando hacia motivos de la segunda *cadenza* o solo de guitarra del *Adagio* original, y cuando parece que va a dar entrada al apoteósico *tutti* orquestal, cambia (2:54) a una variación sobre el motivo rítmico de la introducción del primer movimiento de el *Concierto* original, hasta que (3:16) un pequeño solo de bajo, como enlace o segundo puente (p') hacia la (3:25) tercera sección (A') o reexposición, casi idéntica, de la 1ª frase (a') y 2ª frase (b') completas por la trompeta solista con el mismo acompañamiento que en la primera sección. (4:06) Hay una cuarta sección (C) que consiste en dos *chorus* de solo de trompeta al estilo *funk-disco*, casi *jazz*, hasta que vuelve una base rítmica más *disco* (5:34) protagonizada por teclados primero y después (5:59) por nueva entrada de trompeta como solista, ya en *fade out* (f. o.) hasta fin (6:40).

Comentario: Versión *disco-funk* técnicamente (tecnología e interpretación) muy buena y relativamente temprana en el tiempo, coherente estilísticamente con su época, aporta la novedad discursiva de su acercamiento esquemático a las versiones de *jazz* por sus *chorus* de solo de trompeta, y por la originalidad de sus citas (no literales) de elementos rítmicos y melódicos del *Adagio* original, concretamente de la *cadenza* en Sol#m, haciendo referencia a los compases 56-62 y 79-81 previos al *tutti*

reexpositivo, así como al motivo rítmico del la introducción del primer movimiento del *Concierto* original, los rasgueos en solitario de la guitarra sobre los acordes de tónica, subdominante-dominante. Caso único de las versiones analizadas hasta ahora, exceptuando la versión jazzística de Miles Davis que es, obviamente, uno de sus modelos, junto con las versiones ligeras autorizadas y el *Concierto* original. Demuestra conocer muy bien estos modelos al utilizar como *break* lo que en el original es musicalmente un *break*, es decir, una *cadenza* o solo de guitarra que rompe momentáneamente el discurso concertante, con lo que realiza una sutil paráfrasis discursiva de sus modelos. En fin, esta versión tiene base formal pop en la canción *Aranjuez Mon amour*, desarrollo a lo jazzístico que no desmerece por momentos esa denominación estilística y citas del concierto original que no aparecen en las partituras de las versiones pop autorizadas; todo ello le da un toque de autenticidad inesperado en una pieza a priori clasificable como “*disco*” pero que va algo más allá pues tiene un alma profunda y culturalmente híbrida. Podría pertenecer al apartado jazzístico por su cualidad de fusión.

5.5.3. Armic

Grabación: Rain Dancer. Concierto de Aranjuez, 1994. Instrumental, rumba flamenca moderna.

Instrumentación: Guitarra flamenca, percusión, teclado y bajo eléctricos.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A [(a, a') – p1 – (b, b')] – B [(a'', a''') – p2 – S – c].

Cronometría: (0:00) Introducción (i) bongoes, guitarra, sintetizador, introducen dos acordes como base rítmico-armónica; (0:11) percusión electrónica, arpeggios de guitarra. (0:22) Primera sección (A): la guitarra expone el tema musical, 1ª frase completa (a), muy adornada, al estilo flamenco, híbrido entre el tema de *Aranjuez* y el recuerdo de *Entre dos aguas* al realizar giros melódicos de aquella rumba en el 4º compás de la 1ª frase (empieza con el motivo inicial del tema un intervalo de cuarta justa por debajo: do#-si-do#), siempre acompañada de bongoes, bajo y teclado. (0:52) Repetición de la 1ª frase (a') algo variada; (1:24) motivo de transición (p1) a lo cubano,

con más presencia de bongoes, de 2 compases x 4 veces = 8 compases. (1:47) 2ª frase musical completa (b). (2:17) Repetición de la 2ª frase algo variada (b'), muy rumbero y virtuoso el solista de guitarra. (2:44) Segunda sección (B): reexposición temática; 1ª frase musical completa (a'') insertando giros melódicos y falsetas de la rumba *Entre dos aguas* sobre el tercer motivo temático, 4º compás de frase. (3:20) Repetición de la 1ª frase (a'''). (3:48) Cambio o transición modulante sobre puente original muy solapado y variado (p2). (4:04) Solo libre (s), improvisación sobre base armónica (de a + b), típica del *jazz fusion*, adoptada por algunos intérpretes instrumentales de estilos de fusión con aquel, como el nuevo flamenco y este caso. (4:46) Coda libre (c): se pierde ritmo, hasta fin (5:00).

Comentario: Versión rumbera, para entretenimiento del público amante de la fusión *flamenco-pop-jazz*. Expone muy libremente el tema musical, reconocible en su primera parte, más parecido a la rumba *Entre dos Aguas* de Paco de Lucía en su resolución, por los giros y estilemas improvisatorios típicos del estilo afluencado. Parece querer mezclar dos conceptos distintos de música española en uno solo: el clásico y el flamenco, o partir de aquél para llegar a éste, con lo que sale algo cercano al tópico. La guitarra es, más que solista, verdadera líder omnipresente, pues no deja de sonar en primer plano en ningún momento, exceptuando los compases de transición “a la cubana” entre las exposiciones de la primera y segunda frases. Técnicamente muy bueno el solista de guitarra y más que correctos los de teclado y bajo, que hacen este tema como podrían hacer cualquier otro, como hacen los jazzistas de siempre y los flamencos desde Paco de Lucía. Pero no lo incluyo en el apartado de las versiones de *jazz* por el ritmo electrónico y el fondo orquestal impersonal, que lo convierte en otra producción más comercial y le quita calidez y autenticidad, aunque también lo aparte del tópico de esa presuntamente irrenunciable autenticidad que solo consiguen disfrutar presuntas élites (guetos o castas) de entendidos en músicas supuestamente no comerciales. Es otro ejemplo de hibridación cultural, fusión musical y de alejamiento discursivo del modelo.

5.5.4. Chet Atkins & Tommy Emmanuel

Grabación: Guitar Concierto de Aranjuez. Álbum: Wave Aid 6. 1999.

Orquestación y personal: Chester Burton "Chet" Atkins (1924-2001) y William Thomas "Tommy" Emmanuel (1955): Guitarras acústica y eléctrica, con orquesta pop-*rock* moderna; teclados y bajo eléctricos, batería.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: I (i, a) – A (a, b) – A' (a', b') – c (t, c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por teclados, mediante un acorde tenido de tónica; (0:07) entrada de guitarra acústica con tema musical, 1ª frase completa (a) acompañada de teclados con sonidos largos, bajo y batería en muy discreto segundo plano. (0:36) Primera sección (A): nueva entrada de la guitarra acústica con el tema, 1ª frase musical (a) completa, algo más adornada que en la exposición de la introducción. (1:05) Exposición de la 2ª frase musical completa (b), más cambiada en segundo y tercer períodos de la frase, terminando con rápida escala de enlace a la sección siguiente, como en el *Adagio* original y las versiones instrumentales autorizadas (*Aranjuez ma pensé*). (1:34) Segunda sección (A'), a medio camino entre el *tutti* orquestal de las versiones clásicas y el habitual solo de las *jazz-rockeras*: guitarra eléctrica con mucho *sustain*, a lo *guitar hero* típico del *rock* sinfónico: tema, 1ª frase completa (a') adornando y cambiando libremente de octava hacia agudos y sobreagudos. (2:04) 2ª frase completa (b') con acompañamiento de bajo eléctrico y batería más evidente y fraseo más adornado y libre. (2:33) Coda (c): muy larga y libre, empieza, de nuevo la guitarra acústica, sugiriendo los tresillos descendentes de modulación a tónica, pasando (2:44) a reexponer el tercer período de la 2ª frase, culminando (2:50) con escalas muy rápidas de la guitarra acústica, recordando las del original por aumentación, hasta la cadencia final (3:18) con el motivo melódico del tema en octava grave por la guitarra, hasta entrada final de teclados (3:38) con sonidos largos sobre el acorde de tónica, sin ritmo ni arpeggio, hasta fin (3:57).

Comentario: Otra versión híbrida, de fusión a medio camino entre el *rock jazzy* y el *rock* sinfónico con dos solistas de guitarra acústica y eléctrica técnicamente muy brillantes, al estilo de los “guitarristas-héroes” de los años setenta y ochenta del siglo pasado, a pesar de lo relativamente tardío de la versión (1999), y de la mezcla de estilos *Jazz-country* (americano) de Atkins y *rock-sinfónico* más moderno y europeo (británico) del australiano Emmanuel, que tienen en común el ser maestros de la

técnica del *finger picking*. Esta versión demuestra que el estilo *guitar hero* del llamado *rock* sinfónico desde los años setenta (que prevalece en esta versión) mantiene su vigencia en cierto sector relativamente mayoritario del público, especialmente entre el anglosajón. Un esquema formal muy sencillo, basado fielmente en la versión autorizada de *Aranjuez mon Amour*, de exposición-reexposición adornada, con una larga coda, siendo verdaderamente casi ternario por la longitud de la coda, mayor que cada una de las secciones precedentes. Aparecida precisamente el año del fallecimiento de Rodrigo, parece un justo y digno homenaje de la guitarra (eléctrica y acústica) anglosajona –se nota que los solistas conocen el original– al maestro que contribuyó a encumbrar a la guitarra española.

5.5.5. Jean Claude Borelly

Grabación: Aranjuez mon amour. Álbum: Les 16 merveilles Du Monde De La Trompette. Concerto d'Aranjuez. 1980. Delphine 700047.

Intérprete e instrumentación: Jean Claude Borelly (París, 1953). Trompeta solista, orquesta sinfónica moderna, guitarras solista (primera) y acompañante (segunda).

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) acordes arpegiados por 2ª guitarra; (0:04) la guitarra solista introduce el tema musical, 1ª frase completa (a). (0:19) Primera sección (A), entra orquesta de fondo, siempre en segundo plano. (0:25) Trompeta, expone melodía de nuevo, 1ª frase musical completa (a); la guitarra primera hace contrapunto melódico en 2ª voz, siempre con acompañamiento de orquesta de fondo. (0:46) Exposición de la 2ª frase musical (b), con igual instrumentación. (1:10) Puente (p): melodía por orquesta; (1:17) entra trompeta. (1:22) Segunda sección (A'): trompeta, reexpone tema, 1ª frase completa (a'); (1:43) 2ª frase completa (b'). (2:08) Tercera sección (A''): orquesta con percusiones, reexposición temática como *tutti* orquestal del original. (2:19) Trompeta, solo como improvisación sobre 1ª frase musical (a'') del *tutti* con acompañamiento orquestal. (2:46) De nuevo entra trompeta

en final de 2ª frase (b''); (2:55) Coda (c): melodía en tresillos descendentes modulantes hacia tónica por trompeta. (3:10) Cadencia final, de grado de dominante a tónica. (3:25) Fin.

Comentario: Tempo de ejecución muy rápido, a propósito para lucimiento del virtuoso trompeta solista. Orquesta moderna de bajos un poco secos y demasiado cercanos, como eléctricos, sin el empaste y la profundidad acústica de los contrabajos de la orquesta sinfónica. Técnicamente buenos intérpretes de estilo *easy listening*, música instrumental de escucha fácil o cómoda (Adorno, 2009: 209). Discursiva y formalmente equilibrada, pero reiterativa con la habitual triple exposición temática, aunque con un brillante solo de trompeta que le añade a la versión calidad instrumental, y por tanto musical, lo cual es más interesante que la simple exposición y re exposición melódica de un tema.

5.5.6. Eddie Calvert

Grabación: Aranjuez mon amour. Tecno pop. Sin fecha.

Intérprete e instrumentación: Eddie Calvert (192-1978). Trompeta solista, muy metálica, guitarra de apariencia flamenca al principio, orquesta moderna en segundo plano, electrónica, ritmo “máquina” o “tecno” producidos por electrónica y teclados eléctricos.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i (t, g) - A (a, a') - B (b, p, b') – C.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): entra la trompeta a solo en una introducción (i) al estilo del clarín de una fanfarria taurina. (0:13) Guitarra flamenca, rasgueo, muy sucia y corta de sonido, no la pista grabada sino el instrumento, debido la acción técnica descuidada del instrumentista y la poca tensión de las cuerdas. (0:20) Trompeta sigue solo, entrando con el motivo del tema musical (a) y siguiendo el resto de la frase melódica por libre improvisación. (0:38) La guitarra entra con una falseta libre remedando una cadencia modal andaluza terminada en la sucesión de acordes Fa-Mi. (0:54) Primera sección (A): orquesta, teclado eléctrico y percusión a modo de nueva introducción orquestal del tema musical. (1:15) Trompeta: primera exposición

del tema, 1ª frase completa (a), muy libre de intervállica, sobre fondo de sonidos tecno de máquina electrónica tipo mellotrón y teclado. (1:42) Repetición de *chorus* rítmico-armónico de la 1ª frase (a') muy libre y adornada por la trompeta, con casi todos los intervalos melódicos libres e improvisados. (2:09) Segunda sección (B): 1ª exposición de 2ª frase musical completa (b), igualmente muy libre en su exposición melódica, con igual acompañamiento. (2:41) Puente (p), expuesta su melodía mediante los elementos de efectos orquestales de teclados electrónicos. (3:13) Segunda exposición de la 2ª frase (b'), por la trompeta, muy libre, con igual orquesta de teclas de fondo. (3:44) Coda (c) por teclados. (3:52) entra trompeta; (3:58) queda sola trompeta, con improvisación sobre acorde de dominante preparando (4:16 a 4:26) escala a tónica. (4:33) Cadencia final, teclados electrónicos, como *tutti* orquestal final, hasta fin (4:49).

Comentario: Otra versión bastante temprana (anterior a 1978) en que el tema musical es un pretexto para el lucimiento de un solista, en este caso el propio Eddie Calvert, dueño de una orquesta y unos medios técnicos e instrumentales de tecnología avanzada para su tiempo, dedicados al apoyo a su lucimiento virtuosístico con la trompeta. El destinatario sería un público de discoteca de lujo de los años setenta, en el marco genérico de la llamada *easy listening music* del ámbito cultural anglosajón. El discurso musical no aporta nada nuevo en lo formal, con una introducción y coda relativamente extensos en proporción al resto de la pieza, en los que la guitarra primero y los teclados electrónicos después, aportan un carácter algo artificial a la pieza, siendo ésta básicamente una doble exposición consecutiva de cada frase del tema musical (aabb), simplemente adornado con pequeños floreos y añadidos interválicos tonales técnicamente y musicalmente correctos como ejercicio improvisatorio –algo repetitivo en sus recursos escalísticos, no obstante– pero sin aportación sustancial destacable por su creatividad o estilo personal reconocible como los grandes maestros del *jazz*.

5.5.7. Claude Ciari

Grabación: Álbum: *Asturias*. Label: Sounds Superb – 2M 048-52.007. France. 1974. Tema: *Aranjuez, mon Amour*. Track: B5. *Easy Listening*.

Intérprete e instrumentación: Claude Ciari (Niza, Francia, 1944). Guitarra eléctrica. Orquesta sinfónica moderna. Paul Mauriat, director.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: I – A (a, b) – p – A' (a', c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por orquesta, cuatro acordes de tónica en el compás de entrada. (0:08) Primera sección (A): la guitarra, expone el tema musical, 1ª frase completa (a), muy escueta, con un solo adorno al principio, pero haciendo notar los puntillos de duración, retardando algo las segundas notas de cada par; orquesta de fondo; (0:28) contrapunto violines; (0:36) contrapunto maderas. (0:42) Guitarra, expone 2ª frase musical completa (b), escueta, un solo mordente tras el motivo temático inicial; (0:57) contrapunto maderas; (1:08) sin escala rápida final de frase. (1:12) Puente (p) orquestal, flauta a línea melódica, picando a agudos; (1:30) entra corno inglés preparando entrada a reexposición. (1:35) Segunda sección (A'): la guitarra reexpone el tema, 1ª frase completa (a') con algo más de adorno sin salir de lo escueto, siempre alargando primeras notas (1:51) de cada par; (1:56) contrapunto melódico violines; (2:04) contrapunto maderas. (2:08) Coda (c) muy escueta, apenas ocho notas, ida y vuelta de tónica a subdominante, con algún mordente, sin cadencia ni modulación, hasta fin (2:23).

Comentario: Versión formalmente esquemática, sucinta en exceso, es la segunda más corta de las instrumentales pop. Escueta en todos los parámetros formales y expresivos: secciones cortas, ausencia casi total de adornos, dinámicas moderadísimas y timbres limpios en orquesta y guitarra eléctrica. Limpieza extensible a la técnica de ejecución instrumental y conducción orquestal. El esencialismo discursivo en exceso –ya en los créditos aparece la denominación *easy listening*– califica esta versión como pop instrumental y no como clásico, por las carencias formales: faltan partes (reexposición de 2ª frase, desarrollo, modulaciones o *tutti* orquestales), y elementos sintácticos, como cadencia final, que le habrían dado más empaque, dada la buena interpretación.

5.5.8. Louis Clark & *Royal Philharmonic Orchestra*

Grabación: Aranjuez Mon Amour. Álbum: The Hooked On Rhythm & Classics. STAR 2344. UK, 1988.

Orquestación: Orquesta sinfónica moderna (Director: Louis Clark, 1947, UK), guitarra clásica, electrónica (sintetizadores, mellotrón).

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, a' – b, b') – p – A' (a'', a''' – b'') – c.

Cronometría: (0:02) introducción (i) por electrónica, con acordes tonales con ritmo mecánico, marcado, que no cesará hasta el final de la pieza; (0:17) se suma la orquesta; (0:30) entrada de guitarra con acordes arpegiados, muy en segundo plano. (0:34) Exposición del tema musical, 1ª frase completa (a), por corno inglés, acompañado de orquesta. (0:58) Primera sección (A): entra la guitarra y expone la 1ª frase completa (a') adornada en glosas. (1:22) Exposición de la 2ª frase musical completa (b) por el corno inglés. (1:45) Reexposición de la 2ª frase completa (b') por la guitarra, con el corno inglés al contrapunto melódico y siempre la orquesta acompañando. (2:13) Segunda sección (A') puente (p) orquestal. (2:28) *Tutti* orquestal empezando la 1ª frase musical (a''); en (2:37) la guitarra entra en segundo período de frase a octava baja; (2:55) de nuevo *tutti* orquestal con teclados electrónicos imitando coros, reexponiendo 1ª frase completa (a'''). (3:15) Reexposición similar de la 2ª frase completa (b''). (3:39) Coda (c), entrada de la guitarra en figuración de tresillos descendentes en contrapunto a dos partes, modulando hacia tónica. (3:50) Cadencia (c): continúa la guitarra, con trino sobre el quinto grado del acorde de tónica (3:57). (4:05) Percusión y *tutti* orquestal grandilocuente, rompe el discurso de la guitarra; en vez de arpegio final sobre tónica hace acordes fortísimos hasta fin (4:30).

Comentario: El empleo de una orquesta como la *Royal Philharmonic* en una producción de este nivel tan limitado en cuanto a concepción artística no está justificado más que desde un punto de vista comercial. Es una versión que no aporta nada más que grandilocuencia vacía; aunque tenga pretensiones de hacer algo como una especie de clásico-pop o lo que ya hemos clasificado como instrumental clásico no-original, queda en una versión *instrumental pop* por el empleo algo forzado del ritmo electrónico. El esquema formal es una mera repetición temática (AA) por lo

demás incompleta y por tanto asimétrica. El resultado artístico en cuanto a lo discursivo musical, la orquestación y lo original o meramente virtuoso en lo instrumental es superficial y no está a la altura de lo esperado dados los excelentes medios técnicos y humanos puestos a su disposición.

5.5.9. Ernesto Cortazar

Grabación: Concerto de Aranjuez. Álbum: Ernesto Cortazar II. 2002. Jazz chill out.

Instrumentación: Teclados electrónicos, piano.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a', b) – t – A' (a'', a''', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por teclados electrónicos con sonidos tenidos; teclado sonido piano expone tema musical, 1ª frase (a) completa muy libre en adornos y armonía y con ritmo suspendido. (0:53) Primera sección (A), 1ª frase musical completa (a'); (1:34) 2ª frase musical completa (b) siempre piano y teclados de fondo, presentan la melodía muy adornada con floreos muy libres y tópicos. (2:08) Transición (t), improvisación melódica del teclado sobre una primera cadencia andaluza por el acompañamiento de teclados tipo órgano; (2:27) 2ª improvisación sobre cadencia andaluza, con el mismo fondo armónico. (2:50) Segunda sección (B): reexposición de tema, 1ª frase melódica completa (a'') sobre fondo armónico distinto a las versiones clásicas; (3:24) De nuevo 1ª frase (a''') completa, muy ralentizado el movimiento; (4:05) 2ª frase (b') con adornos muy tópicos; (4:25) queda piano solo, sin acompañamiento, para introducir (4:38), a modo de Coda (c), la progresión armónica en la primera cadencia andaluza con improvisación melódica sobre motivos temáticos, repetida en (4:56) segunda cadencia andaluza hasta (5:12) cadencia final.

Comentario: Versión *Chill out* de aspecto jazzístico en lo superficial por la intención improvisadora del piano, pero el fondo armónico muy básico y el poco desarrollo instrumental la deja en un tema pop agradable, sin más complejidades técnicas. Monótono en la tímbrica, redundante en los aspectos temático, melódico y armónico, sin solista instrumental o vocal destacado, no enriquece el discurso de los

modelos clásicos o autorizados del *Adagio* ni llega a la calidad instrumental de las versiones de *jazz* y su capacidad de desarrollo temático por improvisación sobre un fondo rítmico armónico complejo. No parece capaz de llegar a grandes audiencias, pues no es sencillez y facilidad de escucha lo que transmite, sino precariedad compositiva, técnica e interpretativa que limita la comunicación.

5.5.10. Waldo de los Ríos

Grabación: Aranjuez mon amour. Álbum: Golden sounds of Waldo de los Ríos. Embrujo clásico. 1998.

Instrumentación: orquesta clásica, piano, bajo eléctrico.

Esquema formal. A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): Entran orquesta, piano y bajo eléctrico con un ritmo sostenido sobre los acordes de tónica y dominante. (0:13) Primera sección (A): exposición temática por cuerda arco, 1ª frase musical completa (a), muy poco destacada sobre el acompañamiento; resto de orquesta a los contrapuntos melódicos, siempre sobre fondo rítmico de bajo eléctrico muy escueto. (0:44) Entra 2ª frase musical (b) similar. (1:16) Segunda sección (A'): reexposición temática, 1ª frase completa (a') por cuerdas y vientos, metales al contrapunto melódico a modo de *tutti* orquestal, en el mismo tono. (1:47) Reexposición de la 2ª frase completa (b'), misma instrumentación y acompañada del mismo modo. (2:18) Coda (c): siempre orquesta en *tutti* más obstinado de piano y ritmo de bajo; se aleja del discurso melódico original. (2:35) cadencia final introducida con cabeza de tema enlazando con los acordes de dominante y tónica muy conclusivos. Fin (2:50).

Comentario: Osvaldo Nicolás Ferrara de los Ríos, Waldo de los Ríos (Buenos Aires 1934 - Madrid, 1977), discípulo de Alberto Ginastera, uno de los primeros fundidores de las músicas folclórica y clásica con sonidos e instrumentos electrónicos, hace una versión con oficio y estilo en el planteamiento formal pero anodina en su realización instrumental; muy orquestal, en el sentido de que no destaca ningún instrumento solista, pues no existen como tales. Las exposiciones melódicas están casi

tapadas por el acompañamiento orquestal, sobre todo en los primeros compases de cada frase musical, de modo que ni siquiera brilla su piano, que sólo apoya las articulaciones orquestales y realiza un constante obstinado al estilo de los viejos directores de orquestas de *jazz* (Bassie, Ellington, Herman, etc.) salvando las distancias estilísticas. También es una versión formalmente esquemática, muy corta, considerando los medios instrumentales de que dispone, y discursivamente resulta escueta, casi esencialista, pues elude incluso las transiciones –que en una música tonal de carácter tan melódico tiene su fundamento–, el verdadero *tutti* orquestal del original con su función climática y acorta la coda y la cadencia final hasta lo morfosintácticamente indispensable.

5.5.11. José Luis Encinas

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Álbum: Guitarras en Shanghai. 2004.

Instrumentación: Guitarra española, orquesta de cuerdas, vientos maderas, teclados eléctricos y percusión (batería y bongoes).

Esquema formal: A – B – C. Desarrollado: i (a) – A (a', b, b') – p – B (d1, d2, p2) – C (b'', b''') – c (b''').

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por teclado eléctrico (órgano) con acordes tenidos y percusión de bongoes; (0:19) entra guitarra con acordes; (0:24) entran flauta y teclado e introducen el tema msical, 1ª frase (a) completa. (0:51) Primera sección (A): entra guitarra, expone la 1ª frase completa (a'), sobre fondo orquestal con mucha presencia de percusión (bongoes y batería), resultando muy rítmico el tema. (1:19) expone la guitarra la 2ª frase musical (b) incompleta: en el tercer motivo temático (4º compás) (1:49) cambia la armonía y vuelve al principio de la 2ª frase (b') ahora completa. (2:18) Melodía de transición o puente (p) por violín y flauta, sobre acordes de teclado y guitarra. (2:37) Segunda sección (B): desarrollo temático, primero del *Adagio* original, formado por dos períodos melódicos (d1) a base de floreos y un pasaje de tresillos de semicorcheas en dos períodos (d2), todos de carácter modulante. (3:32) en vez de *tutti* aparece un *break* de flautas sobre fondo orquestal con ritmo suspendido. (3:44) Reaparece el ritmo disco con voces grabadas no cantantes, como

punteo (p2) hacia una reexposición temática. (4:13) Tercera sección (C): La guitarra reexpone la 2ª frase musical (b'') incompleta, pues en el 4º compás (4:40) vuelve al principio de frase (b''') hasta (5:11). Coda (c) de nuevo con el principio de la 2ª frase musical (b''') en *fade out* hasta fin (5:32) en el principio del 4º compás.

Comentario: Versión de fusión pop con el aire a flamenco *light* de la guitarra de José L. Encinas y la percusión rumbera de los bongos. La característica distintiva de esta versión en lo formal es la elisión del tercer motivo temático de la segunda frase mediante un cambio armónico que, en vez de concluir, lleva a su repetición desde el principio antes de terminarla, quedando incompleta. Elude también las partes más difíciles o densas del *Adagio* original y las versiones instrumentales autorizadas (primer solo o *cadenza* con melodía en los graves de *ma pensée*) y el *tutti*, al no contar con medios orquestales y técnicos para ello, y para simplificar el tema, aunque la guitarra como solista es más que solvente en su discurso musical. Aunque el discurso de la guitarra se ciñe bastante al canon clásico de la partitura (incluso en momentos del primer desarrollo temático del *Adagio* original, entre la exposición y la primera cadencia, que también aparece en la versión *Aranjuez ma pensée* algo simplificada) añadiendo un ritmo muy percusivo, primero como una especie de ritmo rumbero *chill out* y en el *break* (segundo puente) con algo más de fuerza en la percusión, más al estilo *disco*. Lo cierto es que rompe el esquema formal al exponer la primera frase sólo en la introducción y una vez con el instrumento principal (la guitarra) y enfatizar la segunda frase al repetirla hasta en cinco ocasiones, incluso como motivo obstinado de la coda, perdiéndose al final en *fade out*. Así, resulta una versión creativa y variada, en que ninguna sección se repite tal cual, presentando todos algunos cambios inesperados, de modo que se puede calificar de progresiva y novedosa en lo discursivo.

5.5.12. Flauta de Pan

Grabación: *El Concierto de Aranjuez*. Álbum: *Instrumentales maravillosos*. Tema instrumental: *El sonido de la Flauta de Pan*.

Intérpretes e instrumentación: desconocidos: Flauta de Pan, orquesta de cuerdas.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – C.

Cronometría: (0:05) Primera sección (A): entra flauta de Pan sola, introduce el tema musical, 1ª frase completa (a) ligeramente acompañada en segundo plano por apoyos de la orquesta, subrayando armónicamente los finales de compás. (0:34) 2ª Frase musical completa (b) expuesta por la flauta de Pan con idéntica levedad de acompañamiento; algo seca la articulación melódica en el primer compás de frase, más adornados los siguientes. (1:09) Enlace o puente (p), corto, conducido melódicamente por la viola. (1:12) Segunda sección (A'): reexposición primera del tema por la flauta, la 1ª frase musical completa (a') ahora con acompañamiento más notorio por las cuerdas en acordes arpegiados ascendentes imitando los propios de la guitarra original. (1:36) 2ª frase musical completa (b') de nuevo expuesta por la flauta, ahora más adornada y articulado el fraseo, con igual acompañamiento de las cuerdas. (2:07) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, exponiendo las cuerdas agudas (violines) la 1ª frase completa (a''); (2:31) 2ª frase completa (b'') expuesta de igual modo por las cuerdas agudas, ahora siguiendo a la flauta en el primer período de la frase, glosando ésta un contrapunto melódico durante los dos períodos restantes. (2:57) Compás de silencio *tutti*. (3:00) Coda (c) introducida por la flauta recordando la cabeza del tema musical, primer motivo de la 1ª frase. (3:25) Arpa y flauta modulan hacia el acorde de tónica al que llegan (3:37) mediante una pequeña escala ascendente, hasta fin (3:44).

Comentario: El esquema es típico de *Aranjuez Mon Amour*, elude las transiciones entre secciones, hasta el punto de ser la segunda transición un compás de silencio; la coda es más simplificada y el *tutti* orquestal es en la misma tonalidad. Todo ello la hace musical y formalmente muy simple. Aporta como característica interpretativa principal el aumento de la intensidad sonora, la densidad instrumental y la velocidad de ejecución, como se aprecia en la minutación, ya que cada reexposición temática es más rápida que la precedente. La primera exposición es realizada por la flauta casi sola, la segunda por el mismo instrumento solista con más presencia de acompañamiento, terminando en un *tutti* orquestal la tercera con la melodía realizada por *tutti* adornada por el solista. Muy pulcra la ejecución instrumental de los desconocidos intérpretes, con cierto aire *chill out* en las tímbricas amables y la

ausencia de estridencias a pesar de ese crescendo constante. Estas dos características, simplicidad y crecimiento, la hacen fácil y comunicativa para el gran público.

5.5.13. Golden Guitar

Grabación: Aranjuez Mon amour. Del álbum: *Frequencies*, 1991.

Intérprete solista e Instrumentación: Guez Varley (UK, 1971). Guitarra, violín, contrabajo, xilófono.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i(a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) del tema musical por el violín, con 1ª frase completa (a), acompañamiento de guitarra con acordes en pulso de negra, tempo muy lento. (0:37) Primera sección (A) la guitarra expone el tema, 1ª frase musical completa (a), acompañada de violín en contrapunto melódico, xilófono en contratiempos armónicos y contrabajo marcando pulso de negra en *pizzicato*. (1:13) Guitarra expone 2ª frase musical completa (b) con igual acompañamiento, sin la escala rápida final de frase del original. (1:58) Puente (p) con la melodía realizada por la guitarra, con igual acompañamiento. (2:23) Segunda sección (A'): la guitarra reexpone el tema, 1ª frase completa (a') algo más adornada y con igual acompañamiento que en la sección primera. (3:01) La guitarra reexpone la 2ª frase completa (b'), sin escala rápida final, siguiendo el dibujo melódico de la versiones cantadas. (3:44) Coda (c), consistente en la exposición por la guitarra, con igual acompañamiento, del motivo generador temático (las tres notas del motivo inicial del tema fa#-mi-fa#), hasta el súbito fin (3:48).

Comentario: Versión formalmente esquemática, de intérpretes desconocidos con el presuntuoso título de “guitarra de oro”, injustificado a tenor de lo realizado. Instrumentación e interpretación justa de técnica y arte, sin matices ni expresión suficientes para la excelencia artística. La guitarra quizá tocada con plectro en la mano derecha para facilitar la ejecución e igualar el timbre de cada pulsación. Sólo ofrece como novedad, más en lo extrínseco que en lo discursivo, que la utilización de un xilófono como instrumento de acompañamiento.

5.5.14. Francis Goya

Grabación: Single: *Concerto D'Aranjuez*, CNR- 144 512 y Polydor -2051 160. 1976. Álbum: *Guitarra Romantica*, Track B8: *Concerto D'Aranjuez* K-Tel-TG 1209. 1979; *Sound of Love*, SX2983. 1991.

Intérprete solista e instrumentación: Francoise Edouard Weyer (Lieja, Belgium, 1946). Guitarra española electrificada, teclados y bajo eléctricos, batería.

Cronometría: (0:00) Introducción de tema musical por la guitarra, 1ª frase completa (a), acompañada de teclado y bajo eléctricos. (0:22) Primera sección (A): guitarra, expone tema, 1ª frase musical completa (a) cambiando elementos rítmicos del tercer período de frase, acompañada de bajo y teclado con ritmo suspendido. (0:50) Guitarra expone 2ª frase musical completa, acompañamiento de teclados a contrapunto melódico y bajo y batería a ritmo de balada pop. (1:16) Puente (p) por teclados, bajo y batería. (1:29) Segunda sección (A'): órgano eléctrico reexpone tema, 1ª frase musical completa (a'), con notable presencia del bajo eléctrico, batería y teclados. (1:52) Guitarra reexpone 1ª frase a (a'') cambiando elementos rítmicos del tercer período de frase, acompañada de bajo y teclado con ritmo suspendido, como en (a). (2:20) Guitarra reexpone 2ª frase, con el tercer motivo melódico cambiado, acompañamiento de órgano eléctrico y sección rítmica. (2:48) Coda (c): entrada de teclados y bajo modulando; (2:54) giro melódico de guitarra; (3:05) teclado dice motivo generador fa mi fa. (3:07) Fin.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (a) – A (a, b) – p- A' (a', a'', b') – c.

Comentario: Guitarra española electrificada y limpiamente ecualizada, acompañada de escueta orquesta pop. Sonoridad limpia y potente, pero sin gracia en el fraseo o la expresión, sin diversidad en la dinámica o la tímbrica de que es capaz el instrumento, y sin adornos melódicos o escalas de carácter que aporten belleza o personalidad. Giros melódicos tópicos en escuetos finales de frase, transiciones y coda. Simplemente pop pulcro y técnicamente cumplidor que no aporta novedad discursiva; esencialista, utiliza el esquema formal mayoritario en las versiones (A A) aunque variante única (aab) (aab).

5.5.15. Trevor Jones

Grabación: En *Aranjuez con tu amor*. Versión de la banda sonora de la película *Brassed off* interpretada por *The Grimethorpe Colliery Band* entre 1996 y 1999.

Orquestación: Trompeta solista, gran orquesta formada total y exclusivamente por instrumentos de viento-metal más batería de percusiones (*Big Brass Band*).

Esquema formal: A – A. Desarrollado: (i, a) – A (a, b, b') – A' (a', b'', b''') – c.

Cronometría: (0:00) introducción (i) por *tutti* orquesta, a base de acordes a compás lento y piano. (0:08) Exposición del tema musical, 1ª frase completa (a) por vientos graves (trombones, trompas). (0:42) Primera sección (A), de nuevo tema melódico, frase (a) completa, ahora expuesta por trompeta solista, muy floreada y adornada, especialmente el tercer motivo melódico de la frase, con orquesta de fondo con acordes de sonidos largos tenidos. (1:11) Sigue la trompeta, exponiendo la 2ª frase musical completa (b) floreado el tercer motivo melódico. (1:40) Entra orquesta, *tutti*; entra batería, acelerando tempo, reexponiendo la 2ª frase musical completa (b'): primer motivo, *tutti* fortísimo; segundo motivo piano, con trompeta (casi) sola; tercer motivo, trompeta con contrapunto de medios-graves, terminando muy floreado y agudo. (2:09) Segunda sección (B): fortísimo *tutti* orquestal de reexposición de tema; la 1ª frase musical (a') completa muy contrapunteada. (2:38) 2ª frase musical completa (b'') por trompeta, ahora tenuemente acompañada, muy contrastante con la intensidad de la frase anterior y cambiada en giros melódicos. (3:07) De nuevo *tutti* fortísimo (sólo primer motivo) de frase (b''') con continuos cambios de movimiento e intensidad si entra la trompeta solista. (3:36) Coda (c): exposición de la segunda parte de la coda original. (3:49) Cadencia final por trompeta sola en movimiento melódico de dominante a tónica; (3:57) Orquesta *tutti*, acorde final. (4:02) Fin.

Comentario: Versión *Brass* de *Aranjuez Mon Amour*. Formalmente parece sencillo, una simple repetición seccional (A A), pero la repetición sólo de las segundas frases, y muy variadas, adornadas y contrastantes, rompe el esquema habitual y conforma un conjunto algo más complejo de analizar en una primera audición. Resulta un discurso musical original, variado y rico, al provenir de una orquestación en este

caso original (sólo instrumentos de viento-metal y percusión, o sea una banda de metales o *Brass Band*), o no usada en versiones anteriores conocidas, aunque está emparentada con la primera de todas, la de Miles Davis, en cuanto a la tímbrica dominante de los metales y cierta pesadez del movimiento. Los frecuentes cambios de dinámica e intensidad y la aparición de la batería le añaden movimiento y variedad tímbrica a esa masa orquestal de metales tan homogénea, además de la ligereza de la trompeta solista, más que solvente, verdaderamente virtuosística. Lo novedoso no está sólo en el discurso o la forma, con el énfasis en las segundas frases expuestas por plenos orquestales, ya empleado en otras versiones de formatos menores (José Luis Encinas), sino en la orquestación y el sonido; el color dominante –que pasa en esta versión de las habituales cuerdas y voces a los metales– y en las densidades, de los pequeños grupos pop a la gran masa de la banda de instrumentos de gran proyección sonora.

5.5.16. Manu Klein

Grabación: En Aranjuez con tu amor, de Samsung Chill Out, vol 2. 2004.

Instrumentación: guitarra acústica con cuerdas nylon, percusión (bongoes y electrónica), bajo eléctrico y teclados eléctricos.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p, s – A' (a', b').

Cronometría: (0:00) Introducción (i): teclados, en imitación de cuerdas y vientos orquestales, bajo y bongoes introducen armonía y ritmo constantes. (0:07) Primera sección (A): entra la guitarra exponiendo la 1ª frase musical completa (a) algo libre, con un contrapunto muy en segundo plano de los teclados imitando cuerdas y maderas en el tercer período de frase. (0:45) 2ª Frase musical completa (b), expuesta de igual manera. (1:26) *Break* a modo de puente o transición (p), seguido de un solo (s) de guitarra, más bien un obstinado sobre la figura melódica del tema, sin desarrollo escalístico, con contrapunto de acordes de guitarra eléctrica sobre la base armónica de la 1ª frase musical. (2:05) Segunda sección (A'): sin solución de continuidad arranca la guitarra con la reexposición de la 1ª frase musical completa (a'), bien acompañada en contrapuntos melódicos por resto de instrumentos. (2:37) Sigue la reexposición por la

guitarra, 2ª frase musical completa (b') con alguna licencia, como la elisión de la escala final. (3:15) Súbitamente, fin.

Comentario: Versión auto denominada “*Chill Out*”, más en lo esquemático y sucinto de la exposición temática que en el ambiente conseguido, debido a la presencia constante y predominante del elemento rítmico, incluso en el proceder de la expresión melódica, sujeta a aquél. No hay transiciones ni elementos articulatorios entre secciones, más que un tiempo de *break* entre exposición y repetición, sin coda ni siquiera una cadencia final. La melodía se expone con alguna licencia pasajera y se elude todo adorno supuestamente superfluo, incluida la escala final de la segunda frase. Mecánico y frío el resultado. Como versión *Chill out*, escueto, no añade discursivamente nada, más bien elude toda complicación y emperifollo musical suprimiendo elementos tonalmente útiles.

5.5.17. Lafayette

Grabación: Aranjuez *mon amour* 1968.

Instrumentación: Órgano, guitarra y bajo eléctricos, guitarra acústica (nailon).

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: (i) – A (a, a' – b, b') – p – A' (a'', b'') – A'' (a''', b''') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), entrada del órgano con acompañamiento del bajo eléctrico, los compases de introducción rítmica y armónica. (0:11) Primera sección (A): de nuevo el órgano, introduce tema musical, 1ª frase completa (a), acompañado del bajo y ahora de la guitarra eléctrica con acordes arpegiados. (0:40) entrada-respuesta de la guitarra acústica con tema, 1ª frase musical completa (a') e idéntico acompañamiento; entrada del órgano al contrapunto melódico del tercer motivo melódico de frase más evidente. (1:09) Nueva entrada del órgano, exponiendo la 2ª frase musical completa (b) sin escala final. (1:36) repetición-respuesta de 2ª frase completa (b') por la guitarra, sin escala final, ambas exposiciones con el mismo acompañamiento de órgano. (2:03) Compás de silencio a modo de *break* o ruptura, seguido de otro, melódico, para enlazar con el puente (p) propiamente dicho (2:10),

entonado y auto acompañado por el órgano. (2:21) Segunda sección (A'): reexposición temática, 1ª frase musical completa (a'') por el órgano. (2:49) Continúa el órgano, 2ª frase música completa (b'') sin escala final conclusiva y con algunas desviaciones interválicas, como en todas sus exposiciones y re exposiciones. (3:17) Tercera sección (A''): entrada de órgano imitando la tímbrica de la orquesta de cuerdas, y demás instrumentos (bajo eléctrico, guitarras), a modo de *tutti* orquestal, con el tema transportado a la 5ª superior, como en la versión autorizada, con la 1ª frase musical completa (a'''). (3:46) 2ª frase musical completa (b''') de igual manera, sin la consabida escala final. (4:12) Coda (c) muy corta, casi una cadencia final alargada dirigiendo hacia tónica final (4:27).

Comentario: A modo de música ambiental a base de órgano tipo *Farfissa* o *Hammond* de los años sesenta y guitarra española ligera o acústica de cuerdas de nailon, muy a propósito para actuaciones económicas de pocos músicos en hoteles o salas de poca audiencia. Bien estructurada e interpretada. No hay grandes contrastes de masa sonora ni grandilocuencias orquestales dado lo reducido de la orquestación. En la primera sección (A), siguiendo el procedimiento expositivo del original y la versión cantada, órgano y guitarra comparten rol solista, repitiéndose las exposiciones temáticas, lo que no varía la esquematización formal al ser simple repetición-respuesta lo hecho por la guitarra, cosa que no sucede en las subsiguientes secciones. La exposición y sucesivas repeticiones temáticas son, especialmente por el órgano, sistemáticamente variadas en algunos giros e intervalos melódicos, con pequeños adornos superfluos que innecesariamente la vulgariza, al no superar en buen gusto (proporcionalidad, simetría, pertinencia) lo indicado en la partitura original, que por lo demás siguen bastante correcta y fielmente. Discursivamente no ofrece nada nuevo.

5.5.18. James Last & Maurice André

Grabación: Aranjuez *mon amour*. Álbum: *The Best of Romantic Classics*, 2001. Track 09 (Rodrigo guitar's concerto 1993). Publicación primera en álbum *Concierto de éxitos*, 1977. Polydor 2371803 (según <http://www.discogs.com/James-Last-Concierto-De-%C3%89xitos-/master/782579>)

Instrumentación: Gran orquesta moderna *pop*, con trompeta solista, fondo de cuerdas y teclados electrónicos imitando voces de coro.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por piano, marcando acordes arpegiados; (0:08) cuerdas agudas (violines, violas) exponen por primera vez el tema, en su 1ª frase melódica completa (a), (0:37) entra bajo eléctrico dando un toque pop. (0:47) Primera sección (A): entra la trompeta solista, expone tema musical, 1ª frase completa (a), acompañada de orquesta, haciendo un contrapunto melódico en segunda voz la misma trompeta en una segunda pista. (1:21) Las cuerdas agudas exponen la 2ª frase musical completa (b), entrando la trompeta en el segundo período de la frase haciendo una segunda voz muy adornada a partir del tema. (1:55) Segunda sección (A'): *tutti* orquestal reexponiendo el tema, transportado una quinta superior (Fa# m), llevando la melodía las cuerdas agudas (violines) durante la 1ª frase musical completa (a') y el contrapunto melódico la trompeta, con cierta libertad. (2:28) 2ª frase completa (b') con igual instrumentación, introducida con un enlace melódico novedoso; (2:38) se suspende momentáneamente el movimiento, entrando el segundo periodo de frase una octava aguda. (3:03) Coda (c) introducida por la trompeta a los tresillos descendentes, modulantes al tono principal (Si m). (3:28) Cadencia final, por cuerdas a la escala ascendente de dominante a tónica del acorde final (3:50), mantenido por las cuerdas y trompeta hasta fin (4:00).

Comentario: Excelente versión de la orquesta pop de James Last con la colaboración especial de Maurice André, siendo ésta la segunda versión en que interviene, tras liderar una excelente versión clásica como solista en la orquesta sinfónica. Tras un esquema tan sencillo como la simple repetición (A A) se esconde una interpretación magistral de los instrumentistas y un arreglo sofisticado de la misma melodía de siempre, con cambios de octava, contrapuntos tonales y segundas voces novedosas, todo ello de manera brillante y manteniendo la fidelidad a la partitura de *Aranjuez, mon amour*, es decir, sin puente ni solos instrumentales: se toca lo que se canta en la versión vocal de la que deriva ésta. Por tanto, el discurso armónico y contrapuntístico se ve enriquecido sin transgredir la forma musical.

5.5.19. Werner Muller

Grabación: Aranjuez mon amour. Classic hits. 2007.

Intérprete e instrumentación: Werner Muller (1920-1998). Orquesta moderna, con secciones de cuerda y viento, sección rítmica eléctrica (teclados, bajo); solistas, trompeta y guitarra española. Grabación anterior a 1998.

Esquema formal: A – A – B. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b, b') – p – A' (a', b'') – B (i, a) – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), acordes de guitarra sola, tonales y rítmicos; (0:5) trompeta, introduce el tema musical, 1ª frase completa (a), sobre los acordes de la guitarra. (0:30) Sección primera (A): Cuerdas agudas y medias, exponen tema, 1ª frase musical completa (a') sobre vehemente ritmo de bolero orquestal. (0:58) Trompeta expone 2ª frase musical (b) completa, con imprevistos cambios de octava, sobre acompañamiento de acordes de la guitarra sola, *senza* orquesta, en la primera acción contrastante en intensidad y densidad sonoras. (1:23) Orquesta, expone 2ª frase completa (b') por cuerdas agudas, sobre contrapunto de metales, de nuevo contrastante por la mayor es intensidades y densidad sonoras. (1:50) Ritmo y armónico suspendido, por sección rítmica, en un *impasse*, a modo de puente (p), sin consistencia melódica como en original. (1:59) Sección segunda (A'): la guitarra, reexpone tema, 1ª frase musical completa (a'') en los graves –algo desvirtuado el fraseo al desplazar notas y adornar otras muy libremente–, rememorando el primer solo o *cadenza* del *Adagio* original, acompañado en segundo plano por orquesta y bajo con contrapunto de los teclados, contrastando por su ligereza. (2:21) Orquesta, reexpone 2ª frase musical completa (b'') por cuerdas sobre fuerte ritmo de bolero contrastante con lo anterior. (2:43) Sección tercera (B): guitarra sola, compás de acordes introductorios, *come prima*, de nuevo muy contrastante con lo anterior; (2:47) trompeta reexpone tema, 1ª frase completa (a) sobre los acordes de la guitarra. (3:13) Coda (c) por metales sobre fondo orquestal, no correspondiente a versión original o autorizada; (3:23) entra guitarra, sin trino original; (3:29) arpeggio lento sobre acorde de tónica como en original, hasta fin (3:36).

Comentario: Versión típica pop con secciones y fraseo muy contrastantes con respecto a lo anterior y siguiente en cuanto a instrumentación (densidades, intensidades) y rítmica utilizada (dinámicas), con apariciones de la guitarra y sonido de cuerdas muy mecánicos, artificiales, muy al estilo de sus inclusiones instrumentales en las bandas sonoras de los llamados *spaghetti western* de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Es evidente que la grabación no es de la fecha tan reciente que aparece en el crédito del archivo, pues pertenece a un álbum recopilatorio póstumo, no obstante desfasado en cuanto a estilo con el de la fecha de publicación (2007), a menos que sea un producto conscientemente *revival* o *vintage*. Discursivamente se aleja de la partitura de *Aranjuez mon amour* porque no tiene letra y no se canta, además de en los pasajes de cadencia rítmica a lo bolero (figuración de corchea-tresillo de semicorcheas repetida, más dos corcheas-negra, por compás) que le da ese aire *spaghetti western* o tópico español (españolada) con el que pierde sinceridad expresiva y calidad artística, y la lleva a ser una versión de serie B. Además, aunque técnicamente sea impecable la ejecución de la pieza, el discurso está facilitado para los solistas, trompeta y guitarra, que se limitan a dibujar sus respectivas frases melódicas sin abordar los pasajes difíciles de las partituras originales –o autorizadas, como sería el caso al titularse como *Aranjuez mon amour*–, deviniendo en producto del estilo llamado *easy listening* en el ámbito comercial.

5.5.20. Carlos Nuñez

Grabación: Aranjuez, *Adagio. Cinema do mar*. 2005.

Instrumentación: Gaita, teclados electrónicos.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A (a, a') – B (b, b) – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), por teclados electrónicos, tipo órgano, como enmarque armónico con sonidos largos, sin movimiento rítmico. (0:16) Sección primera (A): entra la gaita con exposición temática, 1ª frase musical (a) de la que no se reconoce el primer período, tapado por los teclados o no tocado; (0:34) la gaita reexpone el tema, ahora sí completo, con su 1ª frase (a'), pero aún con poco resalte sobre el fondo de sonidos largos de los teclados. (1:03) Segunda sección (B): sin

interrupción sonora continúa la gaita, que expone la 2ª frase musical completa (b) sin escala final, como la melodía vocal de *Aranjuez mon amour*. (1:34) Repetición aparentemente igual de la 2ª frase (b). (2:05) Coda (c) sin movimiento armónico ni rítmico sobre lo precedente, hasta fin (2:12).

Comentario: Versión *chill out* de ambiente céltico o galaico, por la instrumentación a base de gaita gallega y acompañamiento de sonidos largos procedente de teclados electrónicos y órgano, remedando los sonidos pedales de las gaitas producidos por la presión sobre la bolsa de piel, sobre los que se desarrollan los movimientos melódicos soplando la embocadura de la flauta de madera. Es un continuo sonoro donde apenas se reconocen las secciones que lo componen –por lo demás sin desarrollo instrumental, solo, improvisación o añadido discursivo novedoso– y del que apenas sobresale la melodía ejecutada por la gaita, creando un ambiente brumoso y calmo por la ausencia de rítmica destacada y la amalgama de sonidos largos. El solista no utiliza esta pieza como excusa para el lucimiento virtuosístico de que es capaz –y hace gala en otras piezas–, sino para crear un ambiente (distinto) a partir de un tema que suena muy lejano del modelo original por la instrumentación y el discurso, y de la ligazón territorial de ese modelo: más que desterritorialización hay una transterritorialización: de Castilla a Galicia. Queda por ello una pieza muy corta y excesivamente fría en la expresión, esencialista en lo formal y en la exposición temática, aunque no exenta de cierta personalidad neofolclórica que trasciende en un discurso distinto y novedoso, como dirigido a más de un tipo de público.

5.5.21. Fausto Papetti

Grabación: *Aranjuez mon amour*. Álbum: *Papetti Oggi*, vol. 2 (1986) 1999.

Intérprete e Instrumentación: Fausto Papetti (1923-1999). Saxo alto solista; orquesta moderna con teclado y bajo eléctricos.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – A' (a', b') – c (p, c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por teclado mediante dos compases de acordes tonales placados, remedando el hacer de la guitarra en la versión original

pero lejos de la imitación, cambiando algunos acordes más tonales. (0:15) Entra saxo con primera exposición de tema musical, 1ª frase completa (a) sobre fondo de acordes de teclado, (0:28) entra bajo eléctrico y vientos en contrapunto melódico. (0:51) Primera sección (A): saxo reintroduce el tema, 1ª frase musical completa (a) con algunos adornos libres, sobre acompañamiento de teclados y orquesta. (1:25) Saxo expone 2ª frase musical completa (b) de igual modo. (1:59) Segunda sección (A'): *tutti* orquestal, con saxo llevando la línea melódica de la reexposición temática, 1ª frase completa (a') transportada una quinta superior, con más intensidad en el acompañamiento, adquiriendo un aire muy pop. (2:32) reexposición de 2ª frase completa (b') por saxo acompañado de *tutti*, algo menos vehemente, con algunos cambios interválicos y pequeños adornos libres por el solista. (3:03) Puente (p), como en el original entre exposición y desarrollo, por orquesta, aquí en función codal, no interseccional, sino de transición a la cadencia final. (3:13) Coda (c): entra saxo en la línea melódica, directamente hacia cadencia final, muy tonal pero libre con respecto al original, hasta fin (3:51).

Comentario: “Las versiones de Papetti corresponden al género música ligera o *easy listening*” (Wikipedia, consulta 4/09/2014). Versión esquemática, o simplista, en lo formal y sin alardes virtuosísticos en lo orquestal o instrumental. Está estructurada en cuatro secciones muy escuetas de algo menos del minuto de duración cada una: una introducción típica pero con un compás de más para los acordes introductorios; una primera exposición temática también típica con un solista instrumental brillante acompañado de su profesional orquesta; un *tutti* orquestal a la quinta superior, pero en este caso supeditado al solista siempre presente en la línea melódica con algún adorno idiomático saxofonístico; y una coda con el material del puente y sin el habitual contrapunto de tresillos modulantes de vuelta a la tonalidad tras el *tutti* transportado. Todo culminado por una cadencia corta, no original pero muy tonal. Por lo que no añade nada nuevo en lo discursivo salvo algún cambio de lugar entre elementos formales secundarios.

5.5.22. Pan Pipes

Grabación: Aranjuez *Mon amour*. Álbum: *The magic sound of the Pan pipes*, 1997.

Instrumentación: Flauta de Pan, guitarra, teclado y bajo eléctrico, cuerdas agudas.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: I (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): acordes tonales y rítmicos por la guitarra (2 compases); (0:11) flauta de Pan, expone el tema musical, 1ª frase completa (a) cambiando algunos intervalos en el tercer período de la frase, sobre acompañamiento de teclados remedando los acordes de la guitarra en la versión original. (0:39) Primera sección (A): expone la guitarra el tema, 1ª frase musical a completa (a) con algunos cambios interválicos en tercer período de frase, sobre acompañamiento de teclados. (1:08) Flauta de Pan expone la 2ª frase musical completa (b), también con algunos cambios interválicos, sobre las armonías del teclado. (1:40) Puente (p) por orquesta llevando la línea melódica; (1:48) entra flauta de Pan. (1:58) Solo de flauta, a modo de *break*. (2:02) Segunda sección (A'): la orquesta reexpone la 1ª frase musical completa (a') a modo del *tutti* de la versión original pero sin la intensidad de tal, de tal modo que se escucha claramente el fondo de acordes de guitarra. (2:29) Flauta de Pan reexpone 2ª frase musical completa (b') sobre fondo de teclados y orquesta, con más densidad sonora pero sin las intensidades del *tutti* original, más a lo *chill out*. (3:03) Teclados, bajo y guitarra, quedan en un ritmo suspendido, como un segundo *break* que da lugar a una coda (c) muy larga, de más de la cuarta parte de duración de la pieza. (3:14) Pan introduce de nuevo el motivo inicial generador del tema y mantiene esta nota sobre el fondo de teclado, guitarra y bajo que mantienen el acorde de tónica con sonidos largos; (3:37) segunda entrada de Pan con el motivo principal; (3:49) tercera entrada de motivo por Pan a octava baja, sobre fondo algo monótono, perdiéndose hasta fin (4:13).

Comentario: Versión *chill out*, segunda con la flauta de Pan como solista, bastante libre en las exposiciones melódicas y los elementos formales secundarios

(puente, coda, cadencia final inexistente) pero organizada de la forma más simple y repetida por las versiones pop. Tempo relajado y orquestación suave, sin estridencias; exposiciones melódicas correctas, pero la coda, más que relajante, es muy larga y queda algo monótona. No hay aporte discursivo novedoso o interesante aparte del timbre exótico del instrumento solista, la flauta de Pan.

5.5.23. Dilermando Reis

Grabación: Aranjuez mon amour. Disco de Ouro. Sin fecha de publicación, la grabación es anterior a 1977.

Intérprete e instrumentación: Dilermando Reis (1916-1977). Guitarra española y pequeña orquesta.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) introducción (i) por acordes de guitarra sola, un compás de cuatro pulsos, tempo muy rápido; (0:05) corno inglés introduce tema musical, 1ª frase completa (a). (0:31) Primera sección (A): entrada de la guitarra, expone tema, 1ª frase musical completa (a), realiza la parte vocal de la versión *Aranjuez mon amour* original ejecutada a solo, como melodía armonizada y auto acompañada. (0:57) 2ª Frase musical completa (b), por la guitarra, acompañada ahora por la orquesta, sección de cuerdas. (1:24) Puente (p) por guitarra sola, realizando melodía y auto acompañamiento. (1:41) Segunda sección (A'), reexposición temática, 1ª frase musical completa (a'), por la guitarra sola. (2:07) 2ª Frase musical completa (b') por la guitarra, ahora con fondo de orquesta de cuerdas. (2:34) Tercera sección (A''): *tutti* orquestal, reexposición del tema, 1ª frase completa (a'') transportado a la quinta superior; melodía por las cuerdas agudas con vientos maderas a los contrapuntos melódicos. (3:01) 2ª frase completa (b''), con acompañamiento de guitarra en acordes. (3:23) Coda (c): melodía por orquesta; (3:31) cadencia final por guitarra sola con acordes tonales y (3:36) trino sobre grado V tonal; (3:41) motivo temático y lento arpeggio ascendente sobre acorde de tónica; (3:49) la orquesta entra en acorde tónica final con la guitarra realizando trino, ambos, guitarra y orquesta, manteniendo hasta fin (3:57).

Comentario: La guitarra hace la parte de la voz de la versión vocal francesa (*Aranjuez mon amour*), con el tema melódico (primera frase musical) a solo y su continuación (segunda frase) acompañada discretamente por la orquesta. Grabación con poca profundidad; la guitarra se escucha muy cerca y su sonido es un poco metálico y algo descuidado para los parámetros estéticos del clasicismo académico instrumental. Formalmente no aporta nada nuevo y se ciñe estrictamente a lo propuesto por su modelo ligero (i A A' A''coda); no hace un solo improvisado o añade alguna parte desarrollada sobre el tema; pero la exposición del tema (primera frase) a solo por la guitarra como melodía auto-acompañada le da autenticidad artística y aporta un sabor popular, típico del toque tradicional de los guitarristas brasileños, que sólo alcanzan las versiones de *jazz* o las flamencas posteriores a la revolución de Paco de Lucía, aunque estas últimas son más libres y creativas (y más exigentes técnica y musicalmente). Pero se incluye esta versión en este apartado –versión ligera, pop instrumental– sin llegar a clásico no original debido a la técnica de ejecución instrumental empleada por el solista y por la exigua orquesta, más propia de la expresión popular que de la exigente limpieza tímbrica y expresiva solísticas y el empaste instrumental de la interpretación clásica o académica.

5.5.24. Los Relámpagos

Grabación: En *Aranjuez con tu amor*, del álbum *Los Relámpagos* (1965-1968) CD2. 1968: single "En Aranjuez con tu amor / Recuerdos de la Alhambra". Zafiro ZN-606.

Intérpretes e instrumentación: La formación de Los Relámpagos en la época de estas grabaciones estaba compuesta por Pablo Herrero: órgano eléctrico; José Luis Armenteros: guitarra solista; Ignacio Sánchez Campins: guitarra rítmica, y órgano desde 1969; Ricardo López Fuster: batería; Francisco Romero García-Prieto: bajo.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: A (a, b) – p – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Primera sección (A): entra la guitarra solista directamente con el tema musical, 1ª frase completa (a) acompañada de la guitarra rítmica a los acordes. (0:31) Guitarra eléctrica, expone la 2ª frase musical completa (b) a octava

aguda, acompañada de toda la orquesta: órgano, bajo y guitarra rítmica, sin batería. (1:03) Puente (p) con la melodía a cargo del órgano y acompañamiento del bajo. (1:25) Segunda sección (A'): reexposición temática, 1ª frase musical completa (a') a cargo del órgano con acompañamiento de *tutti* orquestal. (1:54) 2ª frase musical completa (b') en similar exposición. (2:23) Coda (c) con material melódico del puente, hasta la repetición de un giro melódico (2:43) que supone la cadencia final, hasta fin (2:50).

Comentario: He aquí una de las grabaciones más antiguas de la canción y una de las versiones más autorizadas, en el sentido de la propiedad que otorga la cercanía espacial y temporal con el autor de la obra original, posiblemente conocedor de ésta, como deducimos de la siguiente cita:

“Entre finales de los 50 y principios de los 60 surge en el panorama musical moderno internacional un tipo de música que prescinde de la voz cantante para dedicarse únicamente a aprovechar al máximo las posibilidades sonoras de los instrumentos electrónicos como órganos y guitarras. Surgen así el *rock* instrumental, el *surf*, el *raw*, *crude* y otros sub-estilos de música, todos ellos instrumentales. Los Relámpagos [...] aprovecharán un tipo de narrativa musical muy utilizada en la música instrumental: narrar melódicamente historias y viejas canciones populares. Surge así a partir de 1965 un estilo propio del grupo que definiría muy personalmente a Los Relámpagos: interpretar con instrumentos y ritmos modernos viejas melodías españolas y composiciones clásicas de Albéniz, Turina, Granados” (Wikipedia, acceso 17/09/2014)

Entre esas melodías ligeras o aligeradas se encuentran *La danza del fuego*, *Limosna de amores* y, como es obvio, la pieza de Joaquín Rodrigo que analizamos: *En Aranjuez con tu amor*. También la versión popular de otra de las obras emblemáticas de Rodrigo, original para guitarra y orquesta ("Compendio de Fantasía para un gentleman". RCA LSP-10437) y la colaboración habitual del grupo con otros artistas asimismo especializados en versiones populares de temas clásicos (como Robert Jeantal). No obstante su autenticidad artística y coherencia con el estilo de su tiempo, es una versión muy corta, sucinta y esencialista en exceso, de esquema formal más simple (A A), en la que discursivamente existe una exposición instrumentalmente muy escueta del tema y su repetición algo más arropada por la orquesta, sin introducción ni verdadera coda.

5.5.25. Nini Rosso

Grabación: En Aranjuez con tu amor, del álbum *Nini Rosso*, 1992.

Intérprete e instrumentación: Raffaele Celeste Rosso (1926-1994). Trompeta (solista), guitarra flamenca (sólo en introducción), teclados y electrónica.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: I – A (i', a, a', b) – A' (i'', a'', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por trompeta a solo, con improvisación sobre el motivo temático (fa, mi, fa) con escalística y picados abarcando ámbitos agudos; (0:14) entra guitarra flamenca con un rasgueo continuado de apoyo armónico; (0:21) de nuevo trompeta en improvisación escalística y picados sobre motivo temático principal; (0:38) guitarra, de nuevo rasgueo continuado, con falseta y rasgueo final. (0:54) Primera sección (A): entrada de teclados y electrónica (percusión) con acordes largos y ritmo tecno, como introducción (i) para entrada de trompeta (1:16) con tema musical, 1ª frase completa (a) muy virtuosística, adornada y libre, con giros aparentemente improvisados e intervalos invertidos, siempre sobre ritmo tecno y armonías no totalmente fieles a los originales. (1:43) Repetición de 1ª frase musical completa (a') por la trompeta, aún más adornada y con acompañamiento más libre. (2:09) Sigue trompeta solista, con 2ª frase musical completa (b), con el mismo carácter que las anteriores, muy libre, cuasi improvisación en tercer período de frase. (2:42) Segunda sección (A'): Entrada de teclados y electrónica con motivo melódico de 1ª frase (a'') sin exponer clara y destacadamente la línea melódica, aunque sí las armonías y ritmo de la frase completa. (3:21) Entra trompeta con la 2ª frase completa (b'), también muy adornada y libremente. (3:45) Coda (c): entran teclados; (3:51) entra trompeta, con motivo temático; (3:58) solo de trompeta similar al de la introducción del principio de la pieza. (4:29) cadencia final con trompeta de nuevo al motivo temático y (4:32) teclados con motivo y primer período de 1ª frase *staccato* y ralentizando, manteniendo acorde de tónica hasta fin (4:50).

Comentario: Versión muy libre en sus exposiciones melódicas y apoyos rítmico-armónicos (elementos morfosintácticos), pero también en lo formal, a partir de un esquema muy sencillo (con una introducción y coda muy largas en relación a la

duración total de la pieza) e instrumental (con una instrumentación exigua, que se puede interpretar con sólo tres músicos). Se desmarca del habitual estilo *easy listening* de hilo musical, siendo esencialmente una exposición virtuosística del trompeta solista con algunos elementos improvisatorios de aire jazzístico en la exposición melódica y unos momentos de tinte flamenco en la introducción con una guitarra que no vuelve a aparecer a lo largo de la pieza, lo que le resta unidad y algo de coherencia tímbrica y discursiva al conjunto; aunque siempre cerca del *tecno pop* instrumental por la presencia constante de los teclados electrónicos, lo que le da algún aire momentáneo de *pop-rock* sinfónico y un resultado final heterogéneo en lo estilístico.

5.5.26. Uli Jon Roth

Grabación: Sin datos.

Intérprete e instrumentación: Ulrich Roth (Dusseldorf, 1954). Guitarra eléctrica y acústica, teclados electrónicos (piano, órgano).

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A (a, b) – B (b', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por piano eléctrico solo ejecutando un arpeggio libre y rápido sobre el acorde tónico; (0:06) sigue el piano con acordes de tónica en rápidos arpegiados ascendentes, como la guitarra en la versión original, marcando un compás de cuatro pulsos de negra. (0:10) Primera exposición de tema musical por la guitarra acústica sobre acompañamiento de teclado con sonidos largos (órgano) a modo de orquesta de cuerdas. (0:35) Primera sección (A): tema, 1ª frase musical completa (a) expuesto a unísono por guitarras acústica y eléctrica (o grabación a dos pistas por el mismo intérprete), más adornado que en la introducción, con teclados de fondo armónico, sin sensación de movimiento rítmico. (1:01) Entra la guitarra eléctrica con la 1ª exposición de la 2ª frase musical completa (b), con más “*sustain*”, (sonidos largos, mantenidos por medios electrónicos) al estilo del *rock* sinfónico siempre sobre acompañamiento armónico de teclados de sonidos largos, muy cambiado el final de la frase melódica. (1:38) Segunda sección (B): sigue la guitarra eléctrica, en re exposición de 2ª frase musical (b') alargada en varios compases y muy cambiada en la interválica, que se convierte en un solo improvisado al estilo del

rock sinfónico, muy exuberante de escalas y sonidos sobreagudos con fondo de teclados cada vez más vehemente. (2:34) Nueva exposición de 2ª frase musical completa (b'') por la guitarra eléctrica, más cercana pero también muy cambiada en interválica y a dos octavas sobreaguda. (3:12) Coda (c) sin solución de continuidad sonora con respecto a lo anterior, muy vehemente el conjunto, hasta fin (3:40).

Comentario: Esta versión consiste en un largo solo de guitarra eléctrica muy al uso de los años 70 y 80, con mucha nota larga tipo “guitarrista-héroe” anglosajón (*guitar hero*), con el escueto acompañamiento de un teclista (piano y órgano electrónicos) a modo orquesta de cuerdas de fondo y ausencia de batería de percusiones. Producción interesante e interpretación más que correcta en estilo *rock* sinfónico, esencialista, casi primitivo en lo formal (expone todo en un continuo monoseccional) y lo instrumental-orquestal (sólo dos tipos de instrumentos: guitarras - teclados); vehemente en la dicción melódica dada la agilidad y rapidez de ejecución y apariencia brillante que proporcionan los instrumentos eléctricos. Pero no aporta innovación discursiva o extrínseca de interés.

5.5.27. The Shadows

Grabación: *Concierto de Aranjuez*. Álbum: *Strings of Hits*, 1980. Track 11.

Instrumentación: Guitarras eléctricas solista y rítmica, teclados eléctricos, bajo y batería.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: I (i, a) – A (a, b) – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:0) Introducción (i) por acordes de guitarra eléctrica, en rápidos arpeggiados ascendentes; (0:06) entra guitarra eléctrica solista con la 1ª exposición temática, 1ª frase musical completa (a) a octava baja (como en *Aranjuez ma pensé* para guitarra sola) mientras sigue el acompañamiento de la segunda guitarra a los acordes y en tercer plano las armonías por el teclado; (0:32) vehemente entrada del bajo eléctrico, que aporta una gran consistencia rítmica y tímbrica que continuará durante la siguiente sección de exposición temática. (0:37) Primera sección (A): exposición temática; 1ª frase musical completa (a) a octava aguda y más adornada, por

la guitarra eléctrica, con sonidos limpios, y acompañamiento de orquesta. (1:08) exposición de la 2ª frase musical completa (b) por la guitarra, ahora con efecto del pedalero, lo que le hace interrumpir momentáneamente la melodía, que es completada por teclados, para cambiar del sonido limpio al dicho efecto. Segunda sección (A') re exposición de tema, 1ª frase completa (a') de nuevo a octava aguda y con los sonidos de la guitarra limpios, algo cambiada en algunos giros interválicos; (2:11) re exposición de la 2ª frase completa (b') por la guitarra de nuevo con efectos electrónicos del pedalero (*sustain*). (2:39) Coda (c), comenzada con exposición del motivo cabeza de tema; (2:45) tresillos descendentes modulantes a dos voces, por guitarra, sobre acompañamiento orquestal. (3:22) Final brusco, el archivo parece dañado y no se aprecia bien el final de la coda y la cadencia final.

Comentario: *The Shadows* es un conjunto pionero del *pop-rock* desde finales de los años cincuenta hasta los noventa del pasado siglo, formado por sección rítmica de instrumentos eléctricos en la que destaca el guitarrista Hank Marvin (1941). Versión correcta de *Aranjuez con tu amor* con algún dislate por parte de la guitarra solista, seguramente al manejar el pedalero y abandonar la línea melódica en manos del acompañamiento (teclado). El esquema formal es el habitual, casi el más sencillo posible: (A A) introducción, exposición temática en sus dos frases y repetición similar más coda, sin transición entre secciones, aunque la introducción y coda están completas (en esta última se intuye, dado el mal estado del archivo) en sus elementos originales. No añade más que el sonido de las guitarras eléctricas de los años setenta, ya habituales en aquellos tiempos en las músicas pop, sin alardes instrumentales ni discursivos. Queda el valor de los timbres y el interés de observar el tema rodriguero versionado por lo que ya es una mítica banda británica de *pop-rock*.

5.5.28. Jake Shimabukuru

Grabación: Álbum: *Dragón*. 2005. *En Aranjuez con tu amor*. Track 9. Sony Music Japan EICP 505-6. Hitchhike Records HRCD-1104-US – 2005.

Solista e instrumentación: Jake Shimabukuru (Honolulu, EEUU, 1976). Ukelele, teclados eléctricos, bajo, percusión (bongoes, batería).

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A (a, b, b') – s1 – B (a', s2).

Cronometría: (i) Cuatro compases 4/4 de introducción, entra percusión, bongoes y teclado eléctrico sonidos orquestales largos, dos acordes. (0:15) Primera sección (A): entra ukelele, expone tema musical, 1ª frase musical (a) muy libre, como rumba flamenca sobre fondo de percusión y teclados, siempre dos acordes; expone en ocho compases 4/4. (0:53) Ukelele, expone 2ª frase musical (b) muy libre de medida e interválica; entra batería y más presencia de teclados, aunque siempre suave, cambia acordes; entra bajo eléctrico; toda la exposición en ocho compases de 4/4. (1:25) Siempre ukelele solista, reexpone 2ª frase (b') más libre y adornada; más presencia de teclado al contrapunto rítmico con acordes más cortos; (1:55) se diluye la melodía en un solo continuo (s1), sin transición destacada hasta sección siguiente. (2:11) Segunda sección (B): reexposición de tema, 1ª frase (a') por ukelele siempre, teclados y bajo más suave, siempre muy libre, pero haciendo ocho compases 4/4, como un *chorus* jazzístico. (2:41) Nuevo *chorus* (8 compases 4/4) segundo solo libre (s2), de ukelele, sin reconocerse frase o tema, con más ritmo de batería y teclados. (3:12) Nuevo *chorus*, (s3), más percusión y batería eléctrica; (4:29) Último *chorus*, igual, hasta fin (4:53).

Comentario: Original y relativamente moderna versión de ukelele solista, cuyo timbre, obviamente, es similar al de guitarra. En su estructura es una versión jazzística por la libertad expositiva del tema en una primera sección (A) con las frases a, b y b' cada vez más libres y diluidas, y por la constante realización solística de carácter improvisatorio en la segunda sección (B), guardando una estricta sucesión de cuatro *chorus* de ocho compases cada uno tras una reexposición temática sólo esbozada. La sección rítmica y el acompañamiento electrónico sin personalidad narrativa alejan esta producción del *jazz fusion* y dejan la versión en mero pop instrumental, aunque más cerca de un *chill out* de aire juvenil que de la producción comercial esquemática o *easy listening* nostálgica. Como las versiones jazzísticas, se aleja mucho del discurso del modelo original en estructura y en sintaxis.

5.5.29. Cacho Tirao

Grabación: *Adagio del Concierto de Aranjuez*. Álbum: *Los Esenciales*, corte nº 12 y “*Classical collection*” track nº 13, 2008.

Intérprete e Instrumentación: Oscar Emilio Tirao (Buenos Aires, 1941-2007).
Guitarra española.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – A' (a', b') – c (p, c).

Cronometría: (0:00) introducción (i), guitarra, con acordes tonales en arpeggios ascendentes. (0:07) Primera sección (A), guitarra expone tema musical, 1ª frase completa (a) con auto acompañamiento de acordes y contrapuntos melódicos y en los bajos; bastante lento el tempo. (0:38) 2ª Frase musical completa (b) expuesta de manera similar. (1:12) Segunda sección (A') guitarra reexpone 1ª frase musical completa (a') mediante el recurso de los armónicos octavados (suena una octava más aguda la melodía) con acompañamiento de bordones haciendo el bajo como sostén rítmico-armónico a la melodía. (1:43) re exposición de la 2ª frase musical completa (b') por la guitarra siempre a solo, ahora con sonido natural, algo más rápido el tempo y adornada, pero con varios puntos (1:47; 2:00; 2:08) de *rubato* muy acentuado. (2:17) Coda: con material del puente (p) original muy adornado y *rubato*; (2:26) coda propiamente dicha (c), con reexposición de primer período de (a) a solo en los bordones a octava baja; (2:36) acordes de tónica arpegiados como cadencia final (2:40).

Comentario: El gran Cacho Tirao se acompaña a sí mismo en la versión más corta (2:40) e íntima de todas las analizadas en este apartado de pop-instrumental, dado que es para guitarra sola. Modelo de sencillez y simetría formal: i - A (a, b) – A' (a', b') – c (p, c) sin quedarse corto en la exposición temática ni aparecer esencialista por huir de los pasajes difíciles de tocar u oír. Ni siquiera necesita cambios de tímbrica según el canon clásico-romántico (si exceptuamos la reexposición temática mediante el recurso técnico de los armónicos octavados, tan guitarrísticos y sólo usados en esta versión). Tampoco necesita de las escalas rápidas espectaculares y epatantes a lo guitarrista divo popular para, sencillamente, decir un par de veces el tema y acompañarse con unos acordes muy libres, algunos inventados y lejanos de las armonías originales de Rodrigo, lo que no supone un demérito, sino la aportación personal de un músico creativo capaz de salirse de los cánones establecidos sin desvirtuar o vulgarizar una obra original. Discursivamente es como una improvisación:

parece tocada “de oído”, como sin haber mirado nunca partitura alguna del tema; cercana en ese sentido a la versión de Tomatito y Camilo, y a la de Dilermando Reis, por su autenticidad y fidelidad a su propio estilo folclórico originario, pero más sencilla en lo formal y textural. Una joyita de carácter intimista para degustadores del sonido limpio de la guitarra española (aunque a veces cerdean las cuerdas), tal que parece una grabación casera por lo cercana y natural que suena. Aporta la personalidad y originalidad de la guitarra solista folclórica del tango porteño, tanto en calidad de sonido (timbre) como en formato instrumental y ambiente sonoro. Él solo comunica más música y mejores sensaciones que algunas masas orquestales excesivas. En resumen, la excelencia de los elementos extrínsecos complementa algunas inadecuaciones canónicas de los elementos intrínsecos.

5.5.30. Los Indios Tabajaras

Grabación: *Aranjuez mon amour*, en *María Elena & other hits*, track 8, 1976.

Intérpretes e instrumentación: (Natalicio y Antenor Moreyra Lima (Activos entre 1957-2009). Dúo de Guitarras españolas: guitarra 1 (Natalicio) y guitarra 2 (Antenor), sección orquestal de cuerdas (violines, violas) y contrabajo.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: I (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – (A'' (a', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por acordes arpegiados, guitarra 2; (0:06) Guitarra 1 expone el tema musical, 1ª frase completa (a) tocada en los bordones (cuerdas graves), pero octava intermedia (tesitura de tenor); (0:23) entra orquesta de cuerdas al contrapunto melódico. (0:30) Primera sección (A): guitarra 1 expone de nuevo el tema, 1ª frase musical completa (a) en los tiples (cuerdas agudas), octava aguda; (0:41) entra contrabajo. (0:54) Guitarra expone 2ª frase musical completa (b) acompañada de cuerdas agudas y contrabajo. (1:20) Puente (p) por guitarras 1 y 2 a distancia intervalo de octava, acompañadas de orquesta. (1:37) Segunda sección (A'): guitarra 1 reexpone la 1ª frase completa (a') con mucho vibrato, longitudinal y transversal, y arrastres de dedos por cuerdas; (1:47) orquesta cuerdas al contrapunto melódico. (2:00) Reexposición por guitarra de la 2ª frase completa (b'), siempre con

acompañamiento de bajo y cuerdas. (2:27) Tercera sección (A'): reexposición temática transportada a la quinta superior, a modo del *tutti* orquestal climático de la versión original, 1ª frase completa (a'') por guitarras 1 y 2, más adornada que las exposiciones anteriores, intercambiando voces, melodía principal y contrapuntos melódicos, siempre con acompañamiento orquestal de cuerdas. (2:51) 2ª frase completa (b'') expuesta de manera similar. (3:16) Coda (c): tresillos descendentes modulantes a distancia interválica de octava por las guitarras 1 y 2 en las respectivas partes, muy rápidos. (3:27) Cadencia final, con arpegio y trino corto, hasta fin (3:40).

Comentario: Versión de esquema fiel, idéntico al de la canción *Mon Amour* original para voz y piano, realizada por las dos guitarras indigenistas escuetamente acompañadas por una sección de cuerdas agudas (violines y violas más un contrabajo). Sólo añaden la dicción melosa de las melodías instrumentales con arrastres de dedos por las cuerdas y algún vibrato transversal que da a su interpretación un ligero toque exótico, de buscado aspecto tropicalista, sin más justificación que un efectismo vacío de contenido temático o interés discursivo. Aun así, no abusan de su legendario virtuosismo manual ni de otros elementos extemporáneos con que acostumbran regalar a su público en otros temas, especialmente en las actuaciones en directo.

5.5.31. Isao Tomita

Grabación: *Concierto de Aranjuez. Cosmos.* 1978.

Instrumentación: Teclados electrónicos, sintetizadores, que imitan los timbres de la guitarra y la orquesta de cuerdas, teclados clásicos, órgano, y voz.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (r, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – p' – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): sonido como un trueno. (0:09) Sonidos “rosa” (r), como un fondo de agua; (0:20) acordes arpegiados imitados de la guitarra por sintetizadores, introduciendo como en la versión original; siempre sonidos rosa acuosos de fondo. (0:23) Entra sintetizador con la 1ª exposición del tema musical, 1ª frase (a) completa, sobre fondo de acordes de guitarra, como en versión original.

(0:55) Sección primera (A): 1ª frase musical completa (a') expuesta por teclados en imitación a flauta, con fondo de sonidos "bajo eléctrico" solo; (1:23) ruido rosa como contrapunto melódico de tercer período de frase. (1:26) 2ª frase musical (b) introducida por sonido de flauta, sobreaguda, con acordes a imitación de los originales de guitarra; (1:47) ruido rosa a modo de contrapunto melódico. (2:02) Puente (p) por orquesta de cuerdas con órgano añadido (2:10) y otros sonidos de teclado (2:20) más acordes de guitarra. (2:26) Sección segunda (A'): tema, 1ª frase (a') por sonido de "órgano", con acompañamiento de acordes arpegiados con sonido guitarra. (2:57) 2ª Frase musical completa (b') por sonido flauta sobreaguda, acompañamiento guitarra y teclados al contrapunto melódico; (3:26) escala final de 2ª frase continúa con alteración melódica hacia *break* a modo de segundo puente (p'). (3:53) Sección tercera (A'') a modo de *tutti* orquestal, 1ª frase (a'') imitando orquesta de cuerdas, con mucho ruido rosa de fondo. (4:20) 2ª frase (b''). (4:44) Coda (c) con tresillos por sonido de cuerdas, repetidos (4:55) por sonido voz soprano. (5:10) Acordes cadenciales (V – I) sonido guitarra. (5:20) Cadencia final por teclados; (5:35) arpegio final sobre acorde de tónica, muy prolongado, hasta fin (6:00).

Comentario: Versión formalmente clásica, fiel a las partituras de las versiones autorizadas; tímbrica e instrumentalmente innovadora –más aun considerando su relativamente temprana fecha de publicación– dado que no utiliza instrumento clásico alguno aunque suenen bastante conseguidas todas las imitaciones electrónicas, por eso son entrecomillados los nombres de los instrumentos imitados o virtuales. Todos los elementos estructurales de la versión ligera autorizada están en su sitio (más segundo puente y un *tutti* orquestal, que lo acerca más a la versión original pareo guitarra y orquesta) y son perfectamente reconocibles tras los sonidos llamados *rosa* o indeterminados (los que no imitan el timbre de ningún instrumento musical o sonido natural conocido) y contrapuntean ornando profusamente las exposiciones temáticas y melódicas. El conjunto es coherente y equilibrado de proporciones. Los acordes a imitación de la guitarra son perfectamente compatibles con los la partitura del *Adagio* de la versión original para guitarra y orquesta. En conclusión, discursivamente es absolutamente canónica, fiel a la partitura original y no aporta novedad extra; en sus

elementos extrínsecos es original e innovadora, al prescindir de toda instrumentación clásica, e innovador tímbricamente para su tiempo.

5.5.32. Ty Unwin Feat Joolz

Grabación: Concierto de Aranjuez. The Classic Chill Out Album. Disc Two. Disco break dance, máquina, house. Fecha desconocida; subido a youtube dic. 2013.

Instrumentación: Saxo soprano, electrónica, voces grabadas.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b, b') – A' (a', b'', a'').

Cronometría: (0:00) Introducción (i): teclados electrónicos, acorde tenido sobre tónica; (0:05) cambio de acorde y otros sonidos imitando flautas y aves; (0:14) Entra saxo, expone tema musical, 1ª frase musical completa (a) sobre sonidos largos de teclados electrónicos. (0:49) Primera sección (A): entrada de ritmo disco electrónico, vehemente; (0:58) Entra saxo, expone de nuevo tema, 1ª frase musical completa (a) sobre ritmo *dance* de los teclados y batería electrónicos. (1:33) 2ª frase musical completa (b), expuesta por saxo e igual acompañamiento. (2:09) Repetición de 2ª frase completa (b') con idéntica orquestación. (2:41) Puente (p) con igual orquestación, excepto el ritmo de batería que desaparece, hasta nueva entrada en (3:01), para enlace con la sección siguiente. (3:07) Segunda sección (A'): Entrada de saxo, re exposición temática, 1ª frase musical completa (a') con el primer motivo melódico de frase, compás 1, transportado a octava aguda, muy estridente, bajando a octava normal (tiple) en el segundo motivo melódico, compás 2, con igual acompañamiento. (3:43) Entra la armonía de la 2ª frase musical (b'') por los teclados electrónicos, sin ejecución melódica por solista alguno, pero con voces recitando en susurro sugerente y sensual durante el tercer período de frase. (4:12) última exposición temática por saxo solista, 1ª frase musical completa (a'') con igual acompañamiento, hasta el tercer motivo melódico, 4º compás de frase (4:37) en que para el ritmo vehemente y continúa el solista acompañado de acordes largos de teclados electrónicos, como al principio, añadiendo sugerentes voces femeninas recitando hasta fin (4:52).

Comentario: Versión estilo disco *break dance* o *House*, bien ejecutada en su línea melódica por el saxo solista, aunque algo rígida en la expresión, quizá debido al fuerte y vehemente ritmo de la electrónica, carente de la flexibilidad de los instrumentistas humanos. Cada frase aparece tres veces (más la de la introducción) pero repartidas dos a uno en cada una de las dos secciones, separadas por un puente (p) fiel a la partitura original, y eludiendo la coda y cadencia finales, muy en la onda de otras versiones en estilo disco electrónica (como la de Said Mrad). En lo formal es bastante correcta y en lo discursivo nada novedoso con respecto a las versiones del mismo estilo, aunque hay una elisión melódica de la segunda frase (b'') en el centro de la segunda sección, lo que le da cierta asimetría.

5.5.33. Tony Ventura

Grabación: Aranjuez. Álbum: *Music for making Love 2*. Pop, *Easy Listening*. Ariola, 202 943-365. 1982, 1993, 2012.

Instrumentación: Guitarra, flauta. Orquesta moderna con instrumentos eléctricos (teclados, bajo) y batería.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, b) – p – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:0) Introducción (i) por teclado, que introduce acorde tenido de tónica. (0:11) Exposición primera del motivo inicial del tema musical, por teclado, imitando cuerdas orquestales. Movimientos tonales de tónica a dominante, creando algo de tensión. (0:48) Primera sección (A): entra guitarra, expone 1ª frase musical completa (a), a octava baja, muy lento el movimiento, con un leve adorno (mordente) final. (1:25) Entra flauta, expone 2ª frase musical completa (b) a octava aguda, siempre orquesta de fondo, ahora con batería marcando discretamente pulso de negra, baqueta en borde de caja. (2:00) Transición o puente (p) con flauta teniendo línea melódica y orquesta. (2:24) Segunda sección (A'): Entra flauta reexponiendo 1ª frase musical (a') hasta tercer compás de frase (2:42), en que entra guitarra a la melodía; siempre orquesta y batería de fondo. (2:58) Orquesta reexpone 2ª frase musical (b') hasta 2º compás, en que entra flauta a la melodía. Coda (c): entrada por orquesta en

melodía; (3:39) entran flauta y guitarra sobre orquesta, con elementos melódicos de 2ª frase, hasta fin (4:42).

Comentario: Exposición pulcra de orquesta pop, sin alejamiento discursivo de las partituras autorizadas, ni aporte creativo modal, con introducción, transición y coda muy desdibujadas melódicamente, se atiene al esquema más sencillo y utilizado en la mayoría de versiones de este género.

5.5. 34. George Zamphir

Grabación: Aranjuez Mon Amour. Pipe Dream, track 2, 1994. Chill out.

Instrumentación: Flauta de Pan rumana (*nai romanesc*), teclados electrónicos, percusión (caja).

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – c-

Cronometría: (0:00) Introducción (i) de cuatro acordes tonales arpegiados por teclado eléctrico imitando guitarra; (0:05) primera exposición temática, 1ª frase musical completa (a) por teclado eléctrico imitando perfectamente el timbre del corno inglés; (0:17) entrada de bajos, también por teclados. (0:32) Primera sección (A): entra flauta de Pan 1ª frase musical, muy glosada y ornamentada la cabeza del tema (fa#-sol-fa#-mi-fa#); muy acompañada de teclados electrónicos realizando profusos contrapuntos melódicos, y entrada de caja de percusión como contratiempos rítmicos remarcando las exposiciones del solista. (1:00) 1ª exposición de la 2ª frase musical completa (b) de manera similar. (1:30) Puente (p) por teclados con diversas tímbricas imitativas de vientos madera; (1:42) contrapuntos melódicos por teclados y (1:45) por flauta de Pan. (1:48) Segunda sección (A'): reexposición temática por flauta, 1ª frase completa (a') similar a primera exposición; (1:55) contrapunto de órgano eléctrico, registro grave imitando guitarra eléctrica; (2:02) contratiempos marcados por caja de percusión. (2:15) Reexposición de 2ª frase completa (b') por flauta de Pan, transportada a octava aguda, muy arropada por contrapuntos melódicos varios de los teclados en diversas tímbricas imitativas de cuerdas y maderas orquestales. (2:42) Coda (c), con los tresillos modulantes en registro agudo por Pan y teclas; (3:00) escalas

ascendente de cuarta, hacia tónica, (3:11) trino sobre tónica por Pan; (3:19) arpeggio lento ascendente sobre acorde de tónica; sonidos tenidos sobre acorde de tónica por Pan y teclado, hasta fin (3:28).

Comentario: Versión típica *chill out* por un solista de flauta de Pan (la tercera), que demuestra lo socorrido que es este tema para los músicos de este estilo comercial y lo bien que se adapta este instrumento –como el tema– al efecto *cool* pretendido. Es totalmente fiel a la partitura autorizada de *Aranjuez Mon Amour*, como demuestra el esquema formal resultante de su análisis, y la ejecución es correcta desde cualquier punto de vista que se analice, con economía de medios, ya que esta grabación se puede realizar con dos o incluso un solo músico. Únicamente choca al oído el arranque de la melodía, glosada vulgarmente por parte del solista mediante un grupeto o doble bordadura ascendente-descendente muy utilizada por la música clásico-romántica, sin necesidad aparente, lo que le quita algo de calidad estética y estilo, pues deforma la célula generadora del tema y le quita la gran personalidad que lo hace tan versionado. Intenta hacer un discurso melódico novedoso, original, y a nuestro juicio no lo consigue.

5.6. Versiones Jazz y fusión

5.6.1. Laurindo Almeida & *The Modern Jazz Quartet*

Grabación: Collaboration 1978.

Instrumentación: Guitarra española, piano, vibráfono, contrabajo.

Esquema estructural: A – B – A. Desarrollado: i - A [(a, a') – (b, b')] – p – B [d1, s1 (a'', b''), d2, s2] – A' (a''', b''') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por guitarra, que introduce los acordes arpegiados, muy lento, el contrabajo mantiene la armonía de fondo mediante sonidos largos sostenidos con el arco. (0:09) Sección primera (A): el piano introduce tema musical, 1ª frase (a) completa, como el corno inglés en la versión original para orquesta. (0:52) Guitarra expone tema, 1ª frase musical completa (a') con fondo de contrabajo y contrapuntos del vibráfono. (1:35) De nuevo el piano, expone 2ª frase

musical completa (b) tal como hace el corno inglés en la versión orquestal original, con fondo de contrabajo con arco. (2:19) La guitarra, reexpone 2ª frase completa (b'), contrapuntos del vibráfono. (3:03) Puente (p) orquestal, con piano y vibráfono a las melodías y contrabajo a las armonías. (3:35) Sección segunda (B), con un primer desarrollo (d1) en dos secuencias modulantes (3:35) y (4:02) separadas por respuestas orquestales (vibráfono) en (4:20) y (4:42); y dos secuencias homofónicas de la guitarra solista en ritmo de tresillos (4:29) y (4:47), hasta la primera *cadenza* (5:10) o solo (s1) de guitarra, con las dos frases musicales en el bajo auto acompañándose con acordes. (6:31) Desarrollo segundo (d2), es una transición hacia la segunda *cadenza* o solo (s2) en (7:36). (9:55) Sección tercera (A'): Reexposición temática por *tutti* orquestal, con vibráfono a la melodía, de la 1ª frase completa (a''') y 2ª frase (b''') algo más adornada. (10:44) Coda (c), por orquesta; (10:54) entra la guitarra con los tresillos descendentes modulantes. (11:19) Cadencia final por orquesta y (11:29) trino sobre tónica por guitarra, (11:42) arpeggio ascendente sobre acorde de tónica, hasta fin (11:49).

Comentario: Más que una versión de *jazz* es una transcripción del original orquestal cambiando la orquesta sinfónica por un trío de *jazz* algo atípico, formado por piano (en el papel de los vientos madera), vibráfono (en los roles solísticos de vientos y cuerdas) y contrabajo (haciendo la sección de cuerda-arco), más la guitarra solista, que completa el cuarteto. Podríamos calificarla de versión *clásica-no-original* por la instrumentación, porque es formalmente estricta con la partitura original para guitarra y orquesta, carente de la ruptura rítmica y melódica que supone la sección formal dedicada a los solos instrumentales e improvisaciones habituales en el género jazzístico. Así, más que una versión típicamente jazzística es una transcripción o adaptación camerística por músicos que habitualmente se desempeñan en el estilo *cool* de ese género, en la primera de las versiones que podemos llamar *Third stream*³⁰ (Gioia, 1997: 375). Por tanto, nada nuevo en lo discursivo; sí en lo tímbrico, al añadir el novedoso vibráfono. En lo interpretativo la guitarra cumple, con buen sonido y expresión fraseológica, aunque se nota algo rígido su discurso –atendiendo a los

³⁰ Literalmente, *Tercera corriente*, o *Tercera vía*; término acuñado por Gunther Schuller en “The future of form in jazz” (1957) para describir y promover un nuevo “género” musical a medio camino entre el jazz y la música clásica, según Fernández de Larrinoa, Rafael. <http://es.scribd.com/doc/16826656/Third-Stream-La-utopia-de-la-musica-sin-fronteras>. Consulta 25/02/2016.

parámetros habituales en que se desenvuelven los maestros del género clásico– y fuera de su contexto habitual en algunos pasajes (los más aflamencados de las *cadenzas*).

5.6.2. Michel Camilo & Tomatito

Grabación: Spain, Intro, 2000.

Intérpretes e Instrumentación: Michel Camilo (Santo Domingo, 1954) Piano acústico de *jazz* y José Fernández Torres (Almería, 1958) guitarra flamenca.

Esquema formal: A – B. Desarrollado: i – A (a, b) – B (solos) – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): acordes de guitarra, fijando tempo y armonía. (0:09) Sección I (A): exposición temática, 1ª frase musical completa (a) por piano; en acompañamiento sigue la guitarra con acordes y contrapuntos melódicos modales propios del flamenco (falsetas). (1:00) Piano muy libre, guitarra acompaña e improvisa muy libre sobre tonalidad del tema, al estilo de sus mentores Chick Corea y Paco de Lucía respectivamente. (1:42) Guitarra expone la 2ª frase musical (b) muy libre y profusamente adornada de rápidas escalas “a lo Paco”, acompañada del piano “a lo Corea”. (2:30) Sección II (B): improvisación súper libre de los dos instrumentos sobre la base rítmica y armónica de la sección anterior. (3:10) Cadencia final (c).

Comentario: Pieza a modo de preludio o tiento, casi todo improvisado sobre el tema de Rodrigo para introducir la pieza *Spain* de Chick Corea. Aquí el *tema* tiene el sentido que se le da en la música popular y especialmente en el *jazz* y el flamenco modernos: es el dibujo escueto y posterior desarrollo de una sugerencia –generalmente melódica– que hizo una vez un autor, sobre la que se derraman acordes y escalas, en este caso jazzísticos y flamencos, muy desarrollados, complejos y libres con respecto a la armadura tonal, de aspecto sonoro moderno y original, pero siempre bajo la alargada sombra de sus modelos estilísticos: Paco de Lucía y Chick Corea. Aunque siempre seguimos reconociendo el tema musical original y su carácter de adagio, tempo lento, casi *rubato*, pues no existe el típico arranque rítmico del flamenco ni del *jazz* latino en la sección de desarrollo improvisado. Tres minutos y pico

de golosina para amantes de la música instrumental virtuosística y progresiva. Pura fusión *jazz/flamenco* realizada con buen gusto y unas cualidades técnicas, interpretativas y creativas inmejorables por parte de los dos artistas. Discursivamente es una glosa [c], un texto nuevo sobre un tema original del que se metamorfosea desde el esquema estructural hasta los motivos musicales más pequeños. Aunque el estilo flamenco (y su fusión con el *jazz* latino) parece que retiene un aire de familia, un nexo de unión filogenético con el lejano texto original de Rodrigo, que es clásico pero con un trasfondo idealizador de los sonos flamencos situados entre las orillas del río Tajo y las lindes de Andalucía, que impide –pensamos que afortunadamente– la plena desterritorialización del tema, su despersonalización y su disolución total en la globalidad de la música pop internacional. Por ello y pese a ello es culturalmente otra cosa, musicalmente otro género y discursivamente algo más que otro texto o hipertexto (si existiera tal texto, pues es prácticamente imposible transcribir literalmente esas improvisaciones a un pentagrama); artísticamente es una autenticación: la realización auténtica (real) de lo anteriormente idealizado. La vuelta a la vida de un retrato.

5.6.3. Philip Catherine

Grabación: Aranjuez. Del álbum *Spanish Nights*, Track 2. Enja Records– ENJ-7023 2. 1992.

Instrumentación: Guitarra eléctrica y contrabajo (Niels-Hennings Orsted Pedersen) con introducción de flauta y algún efecto electrónico discretísimo.

Esquema formal: A – B – A – B. Desarrollado: i – A (a, a', b) – B (s) – A' (a'', a''', b') – B' (s') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): entrada de flauta sola *ad libitum*, una improvisación muy libre sobre el tema; no vuelve a aparecer este instrumento. (0:19) Primera sección (A): entra guitarra eléctrica, exposición temática, 1ª frase musical completa (a), con acompañamiento de bajo eléctrico en 2º plano durante toda la pieza. (0:42) Sigue la guitarra, repetición de 1ª frase musical completa (a') un poco más adornado, con algún efecto electrónico de fondo fugaz (0:54) a modo de contrapunto

armónico, apenas audible por la baja intensidad y duración. (1:05) Exposición de la 2ª frase musical completa (b), más parecido al tema de la versión ligera que al original clásico por la sencillez de su línea melódica, sin los adornos enrevesados de la versión clásica original. (1:33) Segunda sección (B): primer solo de guitarra (s); improvisación en forma de glosa sobre el tema, (14 compases cuaternarios) muy limpia la tímbrica y expresión escalística. (2:36) Tercera sección (A'): Reexposición temática, 1ª frase musical completa (a'') algo más adornado, en forma de glosa, con un contrapunto armónico (2:49) por efecto electrónico, remedo de fugaz contrapunto orquestal. (2:55) Reexposición temática, 1ª frase (a''') más glosado aún, con segundo y tercer períodos como improvisación libre sobre la escalística tonal. (3:21) 2ª frase musical completa (b'), también más glosado que en su primera exposición, especialmente en el tercer período de frase. (3:48) Cuarta sección (B'): Nuevo solo de guitarra (s'), menos jazzístico que el primero, más clásico, como una improvisación más cercana al tema melódico sin repetirlo explícitamente, no obstante. (4:27) con efectos tímbricos de armónicos que anuncian el fin de la improvisación; efectos electrónicos como contrapunto armónico (4:11 y 4:35) en ausencia de orquesta acompañante. (4:50) Coda (c): guitarra sola, sin acompañamiento rítmico ni armónico del bajo, ejecuta el tercer período de la 2ª frase (b) con la conclusiva escala rápida final incluida, hasta fin (5:06).

Comentario: El maestro belga convierte el tema musical del *Aranjuez* en una balada *jazzy* clasificable por las ramas en el llamado *Third stream* (Gioia, 1997), aquella corriente del *cool jazz*, casi más cercana a la música de cámara clásica que a las complejidades de los combos y las agrupaciones mayores del *jazz* con sus ruedas interminables de solos enrevesados. Utilizando sólo dos instrumentos muy limpios tímbricamente, con un volumen sonoro de habitación casera y un estilo neo tradicionalista en fondo y forma típico del *jazz* europeo posmoderno, lejos también de las versiones de fusión étnicas o comerciales del pop y el *rock*. Versión muy libre en ese sentido estilístico, pero siempre basada melódica y rítmicamente en el tema musical original, utiliza la tonalidad de La menor, escala natural, resulta muy sencillo armónicamente –apenas aparecen acordes explícitos en toda la pieza–, sin complicaciones innecesarias en su estructura formal o tonal. Discursivamente es una

glosa del modelo, que en este caso no queda claro cuál es, si el original orquestal clásico o las versiones ligeras autorizadas. Quizás por eso el título solo emplea el término geográfico común a todas las versiones.

5.6.4. Chick Corea

Grabación: Álbum, *Light as a feather* (1972). Tema: *Spain*. Polydor. Track 6. 9:51.

Instrumentación y personal: Chick Corea (*Keyboards*), Flora Purim (*Vocals*), Joe Farrell (*Saxes, flute*), Stanley Clarke (*Acoustic bass*), Airto Moreira (*Percussion, drums*).

Estructura formal de la partitura publicada en el Jazz Real Book: A – B – C.
Desarrollado: Introducción (I: Tema original) – A (a1, a2, a3) – [B:] – [C:]

Esquema interpretado en la grabación analizada: I – A (a1, a2, a3) – B – C – a2 – B – Solo 1 – a2 – B – Solo 2 – a3 – B – Solo 3 – C – a3 – A (a1, a2, a3) – coda.

Cronometría: (0:00) Introducción (I): Exposición temática de las dos frases musicales del *Adagio* por piano eléctrico, acompañado por bajo y teclados (0:40), con tercer motivo melódico de la 2ª frase (1:03) muy cambiado y personal. (1:16) Primera sección: exposición de (A) por *tutti* orquestal; (1:32) exposición de (B) por *tutti* orquesta con teclado destacado; (1:44) segunda exposición de (A); (2:00) segunda exposición de (B); (2:08) exposición de (C); (2:31) repetición de (a2); (2:37) tercera exposición de (B). Segunda sección: Solo 1 (S1) por flauta, sobre ritmo y armonía de (C) por *tutti* orquesta. (4:34) Entrada de teclado con cabeza de (C) y (4:55) (a2); (5:02) 4ª exposición de (B) por *tutti*. Tercera sección: solo 2 (S2) por piano eléctrico sobre varios *chorus* de (C); (6:57) cabeza de tema melódico de (C) por piano. *Tutti*, (a3); (7:25) cuarta exposición de (B). Cuarta sección: Solo 3 (S3) por bajo eléctrico, acompañado de batería y teclado al contrapunto melódico y armónico. (8:38) Quinta sección: reexposición temática de (C); (8:58) reexposición de (a3); (9:08) reexposición de (A) completa (a1, a2, a3); (9:21) quinta y última exposición de (B). (9:31) Coda y cadencia final sobre (C). Fin (9:50).

Comentario: En fecha tan temprana como 1972 para el estilo *jazz-fusion*, más específicamente *jazz-rock* sinfónico, Chick Corea compone a partir del tema del *Adagio* (que deja bien claro en los créditos la autoría de Rodrigo) una hermosa rumba que en otras fuentes (*Jazz Real Book*, 2006) es clasificada, de modo genérico, como *latin jazz*. En realidad es una de las versiones jazzísticas más antiguas y genuinas del *Adagio* de Rodrigo, pues su discurso no se limita a la exposición temática y la consabida ronda de solos instrumentales o *chorus* al estilo de los temas *standard* del género. Sin llegar a la compleja estructura compositiva de la versión de Evans-Davis, Chick Corea construye una introducción con el tema casi idéntico (excepto los últimos cuatro compases) con pequeñas diferencias melódicas no estructurales con respecto a la melodía de *Aranjuez Mon Amour* o la original del *Adagio* sin adornos; incluso mantiene la tonalidad original con dos sostenidos en la clave. Hay que considerar que las secciones A, B, C, no corresponden con las de los modelos expuestos más arriba (apartados 4.3 “análisis de la primera versión pop” y 4.4 “análisis de las versiones ligeras autorizadas”), pues son partes totalmente nuevas, distintas, compuestas libremente aunque sus materiales provengan de la deconstrucción del tema original de Rodrigo; sólo la introducción (I) permanece casi idéntica al tema (1ª frase musical completa: (a) en nuestra nomenclatura analítica. Sigue la primera sección (A), conformada por un tema con dos frases musicales, la primera (a) de seis compases en tempo muy rápido y la segunda (b) también muy rápida, de carácter melódico, con doce compases. Una segunda sección (B) formada por un solo tema de carácter muy rítmico y aspecto rumbero caribeño, de ocho compases, que se interpone, contrasta y enlaza con la última sección (C) de carácter también melódico que contiene el discurso rítmico-armónico más rumbero-flamenco durante 24 compases y sirve de base para los diferentes solos instrumentales. Todo el material rítmico-melódico de la pieza proviene del tema original de Rodrigo, pero está muy profundamente reelaborado, producto del conocimiento que Chick Corea tiene de esta música. Por tanto, además de la orquestación, instrumentación e interpretación de un elenco de grandes maestros del género, es un discurso nuevo y distinto del original, una creación estructural y culturalmente distinta al modelo propuesto por el autor del concierto-modelo original, muy cuidadosamente creado. Esta pieza, llamada *Spain* (y la grabación concreta resultante en el álbum *Light as a feather* de 1972) es, a su vez,

punto de partida de numerosas versiones posteriores, tanto de otros músicos de *jazz* (Al Jarreau, analizada más adelante, y otros epígonos) como del propio Chick Corea a lo largo de los años transcurridos desde su primera edición y grabación. Por ello representa un verdadero homenaje no sólo a Joaquín Rodrigo y lo mejor de su música, sino a lo que ésta representa: España en sí misma y en un momento de esplendor de su cultura. España (*Spain*) está representada musicalmente no por cualquier otro tema, sino precisamente por el tema del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, luego desarrollado, “modernizado”, internacionalizado mediante el *jazz* fusionado –como nuestro propio país con su nombre en inglés–, desterritorializado y democratizado.

5.6.5. Chick Corea & Gonzalo Rubalcaba

Grabación: Tema: *Spain*. Álbum: *Rendezvous in New York* (2002). Grabación de una actuación en directo, 20/12/2001, en Blue Note, New York.

Instrumentación: Dúo de pianos acústicos.

Esquema formal: A – B – B: Desarrollado: A (i, b, s1) – p- B (a, b, s2) – B' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) 1ª Sección (A): Introducción (i), piano solo, improvisando en tempo lento, casi suspendido, como una balada. (1:00) Melodía libre en los bajos. No se reconoce tema musical alguno, sobre tonalidad menor. (2:08) Trémolo de un piano (2:11) entrada del otro, recuerda el tema por la tonalidad, modalidad, armonía y tempo, pero las escalística es muy libre y rápida (2:37) escalas de Chick Corea (2:49) acordes de Gonzalo Rubalcaba creando cierta expectación sobre tempo indefinido, más que tensión armónica. (3:48) Entrada melódica, cada vez más cerca del tema musical, sin llegar a definirlo casi se reconoce (4:08) muy adornada, la 2ª frase musical (b) (tercer motivo melódico) del tema de *Aranjuez*. (4:22) Ritmo sostenido, obstinado de los dos pianos, como puente (p) muy libre a lo Corea, con un primer solo (S1) (5:05) de escalas sobre el obstinado, cada vez más rumbero (caribeño o *latin jazz*) típico de Chick Corea en sus improvisaciones con el piano acústico. (6:26) Sección segunda (B): tempo rápido, sigue solo pianístico en textura acórdica muy obstinado. (6:55) Entra el primer tema melódico de *Spain*, 1ª frase musical (a). (7:16) Entrada del segundo tema

de *Spain*. (7:37) Entra 2ª frase (b). (7:44) Entra 1ª frase *pizzicato*. (7:54) Segundo solo (S2), prolongado durante varios *chorus* alternados los dos pianos en solística y acompañamiento. (11:42) Tercera sección (B'): Reexposición del tema *Spain* (a'), (11:51) segundo *pizzicato*. (12:00) Coda (c) ralentizando tempo hasta cadencia final (12:31) de nuevo suspendiendo tempo hasta fin (13:05).

Comentario: Es una de las múltiples y variadas versiones que el autor realiza de una de sus piezas de más éxito. En este aspecto existe una correspondencia antecedente-consecuente de similitud en cuanto a la significación de una pieza en el conjunto de la obra de los compositores, entre la obra más famosa y exitosa de Rodrigo (antecedente: *Concierto de Aranjuez*) y, al menos, una de las más famosas y exitosas de Chick Corea (consecuente: *Spain*), basada en aquella. En el aspecto instrumental, sonoro o tímbrico esta versión está más cerca del llamado *Third stream* (Gioia, 2002), casi música de cámara, al sonar en exclusiva dos pianos acústicos, de cola, que podrían interpretar perfectamente un repertorio clásico, moderno o contemporáneo. El esquema formal propuesto tras el análisis de su estructura es, en este caso, el resultado de una actuación en directo en su mayor parte formada por solos instrumentales improvisados, lo que supone un dato relativamente poco relevante para la consideración de tal esquema como algo fijo o inmutable, siendo notable el crecimiento constante (La Rue, 2004) de la pieza al crearse en gran parte al mismo tiempo que se ejecuta. Lo más significativo es el hecho de recordar lejanamente el tercer motivo melódico de la segunda frase melódica (b) del tema del *Adagio* original de entre un marasmo de rapidísimas escalas improvisadas. El tema musical completo en su primera frase aparece en la partitura del tema *Spain* de Chick Corea y así lo ejecuta en muchas actuaciones y grabaciones, aunque en ésta no es el caso, lo que representa una realidad auténtica y propia del estilo jazzístico de todos los tiempos, aunque en este caso representa la contemporaneidad del año 2002. Siendo una de las versiones postreras, en lo discursivo todo es nuevo y libre, quizá la más libre en cuanto a forma y contenido por su naturaleza improvisada en su mayor parte, de lo que resulta un esquema formal o estructura de la pieza (A B B) muy distinto de su propio modelo jazzístico chickcoreano (A B C) y no digamos del original rodriguero. Desde el punto de vista discursivo es un texto nuevo o glosa, distinto no sólo del

modelo original sino de su propio modelo (anterior en treinta años), aunque culturalmente permanece en el género y estilo de este último.

5.6.6. Miles Davis

Grabación: Concierto de Aranjuez. La grabación se hizo entre el 15 y el 20 de noviembre de 1959 (cara A), y el 10 y 11 de marzo de 1960 (cara B). Está recogida en el primer número de álbum *Sketches of Spain* de Fontana Disque 682079 TL (Moyano, 1999: 126) y en sucesivas reediciones (Hentoff, 1960; Schaap, 1997).

Instrumentación e intérpretes: Gil Evans (1912-1988), arreglista, director; Miles Davis (1926-1991), trompeta; orquesta de 21 músicos de viento (maderas y metales), contrabajo y percusión.

Esquema formal: A – B – C – D – E. Desarrollo: i – A (a, b, b') – p – B (d₁, s₁) – C (e₁) – D (d₂) – E (e₂) – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i): Nueve segundos de ligera percusión, única vez que aparece este elemento en toda la pieza. (0:09) Sección primera (A): Tema musical; exposición en textura polifónica por vientos-metales. (0:57) 1ª Frase musical (a) casi idéntica al original, por la trompeta; acompañamiento de metales en armonías disonantes. (1:42) Primera exposición de la 2ª frase musical (b), por conjunto polifónico de metales. Entra contrabajo. (2:29) 2ª Frase musical (b), reexposición por la trompeta. (3:22) Puente (p) por conjunto de metales. (3:45) Sección segunda (B): Ritmo *jazzy* de contrabajo, dando sensación de movimiento; se rompe la suspensión constante del tiempo durante unos segundos. (3:52) Desarrollo 1º (d₁) variado. (4:48) Solo de trompeta, improvisación primera (s₁). Contrabajo, marca pulsos de negra en compasillo. (5:54) Sección tercera (C) *Cadenza* 1ª (e₂): solo de trompeta; acompaña sección de viento con acordes. (7:23) Sección cuarta (D): Desarrollo 2º (d₂); de nuevo tiempo suspendido. Acordes de viento vibrados, aumentando tensión. (8:15) Motivo final del desarrollo 1º (tresillos de semicorcheas modulantes). (8:32) Sección quinta (E) *Cadenza* 2ª (e₂) muy libre; pedal muy grave de metales. (9:28) Trompeta, con sordina, sonidos agudos. (12:48) *Tutti*. (14:30) Coda (c): Canon modulante a dos voces, más desarrollado. (16:18) Fin.

Comentario: Es, cronológicamente, la primera versión conocida del tema del *Adagio del Concierto de Aranjuez* fuera de los géneros clásicos y cánones académicos, que dio origen a las primeras controversias y pleitos con el autor del original (Kamhi, 1995: 272). Tiene por tanto el mérito de la primicia y es comparable en esto al mismo *Adagio* original y a la canción de Richard Anthony –a la que antecede en ocho años–, por su cualidad de fórmula seguida en numerosas ocasiones por artistas de distintos estilos y géneros musicales en sus versiones posteriores: esta creación es la verdadera responsable inicial del fenómeno cultural objeto de este estudio. Este hecho es más evidente en las versiones de *jazz* y en las lideradas por trompetistas en general, por un efecto de emulación del modelo ya mítico, Miles Davis. El aspecto formal de la pieza es como un mosaico caleidoscópico de instantáneas temáticas –como trazos (*sketches*) en apariencia descuidados– formado con motivos melódicos procedentes de la pieza original rodriguera, casi siempre reelaborados por aumentación o dilatación rítmica, a veces cambiados de orden y desfigurados en la forma (como el cuadro *Las Meninas* de Picasso frente al original de Velázquez). Es decir, que hace un discurso musical nuevo a partir de materiales viejos alterados, tanto en lo morfosintáctico como en lo tímbrico y textural. Su presentación orquestal es una sección de instrumentos de viento-metal y contrabajo, sin batería, lo que mantiene en todo momento el tiempo suspendido y el aire elegíaco, resaltando los aspectos melódico y armónico sobre el movimiento rítmico, predominando lo espacial sobre lo temporal. La trompeta hace el papel de la guitarra en el original como instrumento solista principal enfrentado al conjunto orquestal. Es un tema de *jazz* muy sofisticado y evolucionado dentro del estilo *cool* de los últimos años cincuenta; tanto, que hay quien no la considera ni siquiera *jazz*³¹, sino algo más cercano a la música de cámara clásica contemporánea. En efecto, parece estar más cerca de la intelectualidad algo fría de ésta que de la popularidad e intensidades rítmicas de aquél –sobre todo de las corrientes *Hot*–, dada su compleja estructura, la poca o nula presencia rítmico-percusiva, y la ausencia del modelo circular de *chorus* improvisatorios. Pero éstas son precisamente algunas de las características

³¹ Medios escritos franceses de la época del pleito entre Rodrigo y Davis, como *Elle*, octubre 1961, según Moyano (1999: 126).

del *jazz* moderno en su llamada *third stream*, puesta de moda en adelante y anteriormente comentada en las versiones de Laurindo Almeida, Philip Catherine, y segunda de Chick Corea, de las cuales esta pieza puede considerarse un antecedente. Es la versión del *Adagio* de estética más personal, y está por encima de todas las demás en cuanto a la capacidad de reelaboración temática y estructuración formal compleja. Es una verdadera obra de arte; sin duda una de las joyas de la historia del *jazz*.

5.6.7. Jim Hall & Chet Baker Sextet

Grabación: *Concierto de Aranjuez*, del álbum *Concerto*, 1975. (Columbia/Legacy) *Power the tree* (1986).

Instrumentación e intérpretes: Combo clásico de *jazz* en sexteto, formado por Jim Hall (1930-2013), guitarra eléctrica; Chet Baker (1929-1988), trompeta; Paul Desmond (1924-1977), saxo alto; Ron Carter (1937) contrabajo; Roland Hanna (1932-2002), piano; y Steve Gadd (1945) batería.

Esquema formal: A – B – A. Desarrollado: i (a) – A (a, b, b') – p – t – B (5 Solos) – A' (a'', b'', a''', a''') – c.

Cronometría: (0:0) Introducción (i), ritmo tenido por contrabajo; (0:05) la guitarra introduce el tema musical con la 1ª frase musical completa (a). (0:47) Sección primera (A): Trompeta expone tema, 1ª frase completa (a) con guitarra en segundo plano sonoro, al contrapunto melódico. (1:27) Saxo expone 2ª frase musical completa (b), con trompeta y guitarra al contrapunto melódico; entran contrabajo y piano al acompañamiento en tercer plano. (2:05) Entra la guitarra a 2ª frase completa (b') con trompeta y saxo al contrapunto melódico. (2:54) La trompeta introduce el puente (p) original con los solistas a contrapunto melódico y la sección rítmica al acompañamiento. (3:24) La guitarra hace unos compases de transición (t) novedosa a modo de *cadenza* jazzística a solo, hacia la segunda sección (B), de carácter improvisatorio. (3:38) Contrabajo introduce un ritmo base *medium jazz*. (4:03) Guitarra, primer solo improvisado. (6:35) Saxo alto, segundo solo improvisado. (9:12) Trompeta, tercer solo improvisado. (11:45) Piano, cuarto solo improvisado. (14:18)

Guitarra, quinto solo improvisado y segundo suyo. (16:21) Tercera sección (A'): Trompeta y saxo reexponen el tema, 1ª frase musical (a') algo más libre, dialogando, tempo primo. (16:57) Guitarra reexpone 2ª frase musical completa (b'') también algo más libre. (17:51) Trompeta de nuevo, 1ª frase musical completa (a'') ahora muy fiel al original, con guitarra a contrapunto melódico y contrabajo en trémolo. (18:18) Guitarra, de nuevo y por última vez, reexpone tema, 1ª frase completa (a'''); (18:52) escala final de frase (b) por guitarra. Cadencia (c) hasta fin (19:13).

Comentario: Interpretan el tema de la canción *Aranjuez mon amour* de un modo absolutamente ortodoxo en el género de *jazz* en la primera sección (A) y lo desarrollan en la segunda (B) como un tema estándar típico, con su exposición melódica alternada por la trompeta y la guitarra eléctrica, acompañadas y dialogando con los demás instrumentos, añadiendo una ronda posterior de solos instrumentales tras el pasaje de puente o transición (p), a la altura de los artistas que conforman el sexteto y en el lugar que en las versiones originales clásicas entra la reexposición por *tutti* orquestal. En el puente, la textura se hace cuasi polifónica, con varias melodías simultáneas (recuerda por momentos la versión de Miles Davis) como es característico del mejor *jazz* desde los tiempos *dixie*. Grabación considerada la obra maestra de Jim Hall, pertenece al grupo de versiones que terminaron gustando al propio Rodrigo (Moyano, 1999: 127) por su evidente calidad musical. Aunque formalmente no aporte nada nuevo, en el sentido de no ser innovador, como sí ocurre con la versión de Miles Davis, en lo estilístico, a medio camino entre este género y la música de cámara académica; en lo formal, por su complejidad estructural y por lo novedoso de su organización seccional. Esta versión, en cambio, más ortodoxa en su género, discursivamente se aparta del modelo original, como casi todas las versiones jazzísticas, pero menos, por la manera de presentar el tema, aún clásica y cercana al original en su primera exposición (A), para después desarrollarlo tantas veces como les parezca oportuno a los intérpretes, que será variable en cada interpretación en vivo, según el número y personalidad de cada uno de ellos, en este caso en cinco largos solos improvisados sucesivamente por guitarra, saxo alto, trompeta, piano y de nuevo guitarra en la segunda sección (B). Queda aquí la versión más larga de todas en cualquier género (más de 19 minutos), más que el propio original, en la que, aun así,

no sobra una sola nota. Es un modelo de reelaboración temática y transposición cultural mediante la ejecución jazzística.

5.6.8. All Jarreau

Grabación: Best of Al Jarreau 1996. Can recall.

Instrumentación: Voz, piano eléctrico-sintetizador, bajo, batería.

Esquema formal: I – A – B – C. Desarrollado: I (i1, i2) – A [a (1, 2, 3), b, c, a3, b] – B [s1, c, a2, b, s2] – C [c, a3, a, b].

Cronometría: (0:00) Introducción (I) piano eléctrico y voz, cantando en inglés el tema musical completo, 1ª frase (i1) y (0:38) 2ª frase (i2), con el tercer motivo melódico de inicio temático algo cambiado a lo “Corea”. (1:21) 1ª Sección (A): entran voz y orquesta completa con el primer tema completo (a) de los tres que tiene la pieza [en la partitura: A, B, C; aquí nombrados en minúscula para no confundir con las secciones de la presente versión grabada]. (1:39) Segundo tema completo (b) [B en partitura] siempre cantado y acompañado de orquesta. (2:21) Tercer tema (c) cantado con letra y acompañado de orquesta. (2:44) Tercera frase del primer tema (a3); (2:52) segundo tema (b) como enlace al primer solo. (3:03) Segunda sección (B): entra voz la cabeza del tercer tema melódico para dar paso al primer solo (s1) del teclado (sintetizador) al “estilo Corea” sobre la base rítmica y armónica del dicho tercer tema (c). (3:50) Entra la voz con tercer tema, ahora sí, melódico; (4:13) sigue voz con segunda frase de primer tema melódico (a2); (4:21) de nuevo la voz con segundo tema melódico picado (b) como enlace en (4:32) al segundo solo (s2), de nuevo sobre la base rítmico-armónica de (c), por la voz improvisando en *scat singing* (sin letra) como un verdadero instrumento versátil en su expresión y agilísimo en la ejecución. (5:19) Tercera sección (C): entra voz en tercer tema melódico (c) con letra y acompañamiento orquestal, con algún adorno. (5:44) Sigue voz con tercera frase (a3) de primer tema; (5:50) primer tema completo (a); (6:07) segundo tema (b) hasta fin (6:30).

Comentario: Para comprender mejor esta descripción formal remitimos al comentario [5.6.4.] del tema *Spain* incluido en el álbum *Light as a feather* de Chick

Corea. Porque en realidad ésta es una versión de *Spain* de Chick Corea similar a aquella, que a su vez es una reelaboración temática y de las mejores, por la calidad de la interpretación y la creatividad de la composición, donde Chick Corea se inventa una rumba jazzística caribeña con elementos de un adagio clásico. Sin ser Al Jarreau un jazzista puro (si existiera tal cosa) o situado en las corrientes estilísticas principales del *jazz*, sino más bien un cantante *pop-jazzy*, o *jazzy-rock* –según la circunstancia– hace una versión de las muchas buenas que hay de *Spain*, que a su vez es una reelaboración del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, como correcta, legal y respetuosamente aparece al principio de la partitura del tema de Chick Corea en el *Jazz Real Book* entre paréntesis: “From the «Concierto de Aranjuez» by Joaquín Rodrigo”. Buena versión, decimos, porque podría parecer que cualquiera que no sea del propio autor va a desmerecer de aquél, dada la calidad de Corea como compositor y su tremenda técnica y capacidad como intérprete de tecla. En la presente, la algo exigua instrumentación hace parecer menos brillante la excelente interpretación de vocalista e instrumentistas, en especial los solos, primero de teclado y segundo a cargo de la voz en un estilo *scat singing* inmejorable, epígono de los grandes maestros de la especialidad como Louis Armstrong y Ella Fitzgerald. Buena versión, a caballo entre el *latin jazz* de exposición y reexposición y el *jazz rock* del primer solo; algo enrevesada en lo estructural, y ligera de instrumentación, con un discurso típico del *jazz*, empezando muy respetuosa y fielmente con el tema completo del *Adagio* original, presentando una ruptura discursiva, primero con la deconstrucción temática que supone la reelaboración de *Spain* con respecto a los *Aranjuez*, y después con la rueda de solos improvisados y la reexposición.

5.6.9. Jazz Lounge

Grabación: Álbum: *Fascinating*. (2005). Tema: *Aranjuez mon amour*. Director. Bobby Durham. B0007Y3SDK.

Instrumentación: Jazz trio: piano, contrabajo y batería.

Esquema formal: A – B – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – B (Solo de piano) – A' (a'', a''', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por contrabajo, ritmo obstinado, hasta fin; (0:12) entra batería; (0:25) entra piano, expone tema musical, 1ª frase (a) completa, jazzística. (0:52) Sección primera (A): Piano, de nuevo expone tema y 1ª frase completa (a'), siempre acompañado de bajo obstinado y batería; (1:20) 2ª frase melódica musical completa (b) por piano con algún giro melódico en el tercer período de la frase, conclusivo a lo *Spain* de Chick Corea. (1:54) Sección segunda (B): solo de piano en cuatro *chorus* o vueltas sobre el fondo armónico de cada frase: (2:22) sobre 1ª frase (a); (2:50) sobre 2ª frase (b) y concluye con otro giro a lo *Spain* (3:05 a 3:17). (3:23) 3ª Sección (A'): reexposición temática por piano, 1ª frase (a'') muy libre. (3:52) Piano, 1ª frase (a'''), muy libre, casi un solo muy fiel sobre la melodía y su base armónica, siempre manteniéndose la base rítmica de bajo y batería; ((4:19) Reexposición de 2ª frase (b'') del mismo modo que la anterior, concluyendo con una cadencia a lo *Spain*. (4:47) Coda (c) con acordes a contratiempo de piano sobre la misma base rítmica de bajo y batería hasta fin (5:20).

Comentario: Presenta una estructura formal muy sencilla para ser un tema de *jazz* por ser una formación pequeña con un único solista, un pianista de estilo clásico, seguidor evidente de Chick Corea, a quien se acerca estilísticamente en algunos giros que recuerdan algunos momentos de sus versiones de *Spain*, sobre todo en las conclusiones de la segunda frase melódica. Muy escueta en cuanto a introducción y coda y sin transiciones o puentes ni largos desarrollos; hasta los solos pianísticos están muy cerca siempre de la melodía y no se sale de la armonía. En definitiva, una versión sencilla, formalmente esencialista, casi un ejercicio académico de *jazz* sobre un tema clásico ejecutado correctamente.

5.6.10. Charlie Mariano

Grabación: *En Aranjuez con tu amor*. 1995.

Instrumentación y solista: Charlie Mariano (1923-2009). Saxo alto, guitarra eléctrica, efectos electrónicos.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b, b') – A' (a'', a''', b'', b''') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), entra guitarra con acorde arpegiado sobre tónica; (0:14) entrada saxo y escala de guitarra introduciendo modo. (0:20) Primera sección (A): la guitarra expone el tema musical, 1ª frase musical completa (a), sonido limpio y tenido; tempo muy lento, sin sensación de movimiento (modalización 'Be', según E. Tarasti), efectos electrónicos de fondo por guitarra grabada en segunda pista. (0:57) Saxo reexpone el tema, 1ª frase musical completa (a'), sobre acompañamiento de guitarra en arpegios. (1:39) Guitarra, expone 2ª frase musical completa (b), acompañado por efectos electrónicos de fondo. (2:14) Saxo, reexpone 2ª frase completa (b'), siempre con acompañamiento muy etéreo de acordes de guitarra y efectos orquestales de electrónica, con adornos originales y escala final de frase, algo lenta, en una exposición muy cercana de la versión original para guitarra. (2:14) Saxo, reexpone 2ª Frase completa (b'), siempre con acompañamiento muy etéreo de efectos de guitarra y electrónica, con escala final de frase, algo lenta. (3:07) Segunda sección (A'): saxo hace un solo muy ceñido a armonía y estructura de 1ª frase musical (a''), sobre fondo de guitarra ahora con acordes placados. (3:43) Guitarra comienza exposición solística de 1ª frase (a''') con saxo haciendo contrapuntos melódicos de carácter improvisado, que termina imponiéndose como solista en el tercer compás de la frase musical. (4:18) Saxo y guitarra reexponen 2ª frase (b'') al unísono, primero sin y luego con acompañamiento de guitarra en arpegios a contrapunto de los motivos melódicos, muy leve, lo contrario de un *tutti* esperado. (4:55) Saxo reexpone 2ª frase completa (b''') muy adornada con floreos continuos, casi un solo improvisatorio a partir de segundo período de frase, con escala final de frase esta vez muy rápida y virtuosa; todo sobre arpegios de la guitarra más evidentes en la cadencia final de frase. (5:46) Coda (c): sonidos *pizzicato*, picados de la guitarra, libres y fuera de partitura autorizada, y sonidos electrónicos de fondo; (5:57) entra saxo con motivo melódico inicial del tema (fa#-mi-fa#) repetida tres veces, a modo de *fade out*, hasta fin (6:06).

Comentario: Versión de fusión con elementos *cool jazz* de *third stream* y concesiones pop; de instrumentación escueta y efectos electrónicos discretos pero suficientes para acompañar a los solistas en el nivel acústico o “espacial exterior” (Tarasti: 1994) del discurso musical. El fraseo es limpio al principio, ceñido a la partitura autorizada –en el sentido de la “espacialidad interna”–, aumentando el

adorno con las reexposiciones, llegando al solo instrumental de tipo improvisatorio a un nivel virtuosístico de los jazzistas auténticos en el penúltimo cuarto (segunda sección A'), sobre todo por parte del saxo, por lo que merece ser calificada como versión de *jazz*. Todo ello enmarcado por una introducción y una coda muy libres, de carácter testimonial por su pequeña dimensión y obviando las transiciones entre secciones, lo que le da un aspecto formalmente esquemático, justificado por la escueta instrumentación.

5.6.11. Giovanni Marradi

Grabación: Álbum: *Latin Volume two*, 1999. Tema: *Concerto de Aranjuez*. Track B3. New Castle Records. NCR5555-4.

Instrumentación: Piano.

Esquema formal: A – A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – A' (a', b') – A'' (a'', b'') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i), piano, cuatro acordes arpegiados. (0:09) Exposición de tema musical, 1ª frase musical completa (a) a octava aguda, con acompañamiento leve de mano izquierda, tempo ad libitum, sin movimiento. (0:34) Sección primera (A): exposición temática, 1ª frase completa (a) tesitura normal (Fa#₅), más adornada y glosada la línea melódica y ampliado el ámbito de acompañamiento a los bajos; todo el conjunto con mucha resonancia de pedal. (1:06) Exposición de 2ª frase musical completa a octava aguda (Si₆), acompañada de voz intermedia (1:15 y 1:35) en tesitura guitarrística. (1:41) Sección segunda (A') primera reexposición 1ª frase completa (a'), tesitura normal, acompañamiento contrapuntístico. (2:10) 2ª frase melódica completa (b'), con algún cambio de armonía modal (2:37) y segunda voz en contrapunto. (2:42) Sección tercera (A''): reexposición de 1ª frase musical completa (a'') a octava aguda; (3:08) 2ª frase (b'') a octava aguda, cambiando armonía en segundo período. (3:35) Coda (c) muy libre, con arpegio sobre acorde tónico hasta fin (3:54).

Comentario: Versión para piano solo, entre *chill out* e improvisación cuidada (y estudiada) de *cool jazz*. Técnica y tecnológicamente impecable, aprovecha los recursos técnicos del piano y explota su sonoridad y ámbito sonoro desde los discretos graves del acompañamiento hasta los agudos extremos de mano la derecha. Discursivamente, mantiene el esquema formal más usual (A A A), con introducción típica (i, a) y coda de dimensión escueta, exponiendo las dos frases del tema musical de manera distinta cada vez, siempre muy libres en cuanto a la relación con las figuraciones de las partituras oficiales, muy glosadas las líneas melódicas y con alejamientos modales los acompañamientos de acordes, arpeggios y segundas voces a contrapunto, distintos en cada exposición, lo que le da el aspecto improvisado. Elegante en conjunto y discreto en las intensidades, podría clasificarse en estilo *jazz third stream* o *clásico-no-original*, de los que está cerca en concepción sonora, formal y estética del conjunto, pero no es claramente una cosa ni la otra, por lo que cabe más holgadamente en la clasificación de *fusión*.

5.6.12. Tete Montoliu Trio

Grabación: *Concierto de Aranjuez*. Álbumes y ediciones: *Man from Barcelona* [Timeless] (1990). Timeless CD: SJP 368 CD; *The Man From Barcelona* (1991); Alfa CD: ALCR 110; *The Man From Barcelona* (1992) M & I CD: MYCJ 30044; *The Man From Barcelona* (2000); Timeless CD: SJP 013 (2000). Grabación realizada el 30/10/1990 en Angel Studio, Lisboa.

Instrumentación y personal: Trío básico de *jazz*; Tete Montoliu (1933-1997), piano; George Mraz, contrabajo; Lewis Nash, batería.

Esquema formal: A – B – A. Desarrollado: i – A (a, b) – B (solo de piano, 2 chorus) – p – A' (a', c).

Cronometría: (0:00) Introducción (i) Piano solo, a modo de improvisación *senza tempo* sobre acordes de la tonalidad. (0:10) Sección I (A): piano solo, exposición de tema musical, 1ª frase musical completa (a), tempo lento, auto-acompañado con profusión de acordes de paso y escalas rápidas de contrapunto melódico. (0:41) Exposición de la 2ª frase musical completa (b) en la misma textura. (1:17) Sección II (B):

entran contrabajo y batería, tempo medio de *jazz*. Solo improvisado del piano sobre dos *chorus* o esquema armónico de la canción, profusión de escalas y acordes para sostener armónicamente. (3:03) Puente (p) sobre motivo melódico del puente original, por piano y sección rítmica. (3:18) Sección III (A'): reexposición de tema, 1ª frase musical (a') por piano, en similar textura a la exposición en 1ª sección, algo más cargada de acordes y notas de paso y contrapuntos escalísticos. (3:44) Coda (c) por medio de floreo melódico; (3:57) cadencia final sencilla pero conclusiva, hasta fin (4:00).

Comentario: Sencilla y elegante versión del maestro barcelonés, algo corta – apenas cuatro minutos– debido a la exigua formación instrumental, como es habitual en él, en que la batería y el contrabajo realizan funciones exclusivamente rítmicas y tímbricas, llevando el piano el peso melódico, armónico y la función solista e improvisatoria. Se limita a exponer primero el tema a solo, para después realizar una improvisación que podría encajar en cualquier otro estándar de *jazz*, más tarde reexponer el tema en su primera frase melódica tras un pequeño puente, para finalizar en una coda también exigua y sencilla. Es una miniatura en la que no sobra –ni falta– una nota. El esquema formal, típico del estilo *cool*: exposición-solo-reexposición, que será repetido por otras formaciones jazzísticas similares, añade a las versiones clásicas y vocales el solo improvisatorio central (Sección B), más largo en proporción a la duración total de la pieza cuanto mayor es el número de músicos solistas.

5.6.13. Arturo Sandoval & Irakere

Grabación: Concierto de Aranjuez. Sin fecha.

Instrumentación: combo cubano; trompeta solista; guitarra española, bajo, teclados, vientos (saxos), percusiones.

Esquema formal: A – B – C. Desarrollado: A (a, a' – b, b') – p – B (d, e [a'', b'']) – C (s1, s2) – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i); entrada de guitarra, acordes tonales en arpeggiados ascendentes como en original clásico. (0:06) Primera sección (A): entrada

de trompeta, expone tema musical, 1ª frase musical completa (a) en lugar del corno inglés original, acompañada de los acordes de la guitarra. (0:39) Guitarra, 2ª exposición de tema musical, 1ª frase completa (a'), sólo al final hay una pequeña inflexión no clásica, algo extemporánea [entre 1:07 y 1:10], acompañada de contrabajo arco. (1:11) Trompeta, expone 2ª frase musical completa (b) siempre acompañada de los acordes de guitarra. (1:43) Guitarra, responde a la 2ª frase completa (b'), muy adornada, con rápida escala final de frase. (2:19) Puente (p), entra resto del combo: guitarra, piano, contrabajo. (2:40) Segunda sección (B): primer desarrollo temático (d), muy cercano del original, entra guitarra con primer pasaje de floreos; (2:59) 2ª entrada de guitarra; (3:11) respuesta de trompeta y orquesta; (3:18) 3ª entrada de guitarra; sigue la sección modulante casi original, aunque la guitarra ya se va notando más libre y menos cuidada de sonido. (3:21) Entrada de guitarra con pasaje de tresillos. (3:52) primera *cadenza* o solo de guitarra (e), con tema en el bajo, 1ª frase (a'') pero acompañado por un contrapunto acórdico del piano eléctrico (4.06) algo extemporáneo. (4:52) 2ª frase completa (b''), muy adornado por los contrapuntos en los agudos, rompen la profundidad del tema, melodía en los bordones y con adornos superficiales que rompen la profundidad del tema. No obstante es de agradecer lo parecido que resulta todo al original *Aranjuez Ma pensée* hasta aquí. (5:54) Tercera sección (C): la guitarra da entrada a la orquesta (6:06) con la trompeta como solista, que reexpone la cabeza del tema, melódico acompañada por *tutti* orquestal, muy libre, con ritmo caribeño rápido por sección rítmica para dar entrada a solos. (6:25) Solo 1 (s1), por la guitarra, muy libre, improvisando sobre ritmo de dos acordes acompañado de contrabajo, teclado y percusiones. (7:40) Solo 2 (s2) por saxo, igual acompañamiento. (8:46) Coda (c): reaparece el tema, 1ª frase (a''') muy desfigurado, por trompeta con sordina, y saxo glosando un solo paralelo, a modo de reexposición final en *jazz* clásico, con melodías simultáneas. (9:26) Cadencia final por *tutti*, muy vehemente. (9:40) Fin.

Comentario: La grabación no tiene gran calidad; la guitarra suena “muy cerca” y los demás “muy lejos”, como si quisieran sonar igual que una orquesta clásica en que la guitarra solista no tiene amplificación y los músicos son muchos más. Parece una actuación en directo, aunque no se escuchan aplausos. Al principio parece una versión casi totalmente clásica basada en la partitura autorizada de la canción *Aranjuez Ma*

pensé, hasta pasados los primeros cinco minutos, exceptuando los finales de las exposiciones temáticas de guitarra y trompeta. Hacia el primer minuto parece que se quiere asemejar a la versión de Miles Davis por la seriedad, pero a partir del minuto 6, quizá buscando el contraste o la sorpresa, se desmarcan de la versión clásica con el “*tutti-combo*” rumbero y decae mucho la calidad de la versión debido al solo de guitarra, que no parece estar en sintonía técnica y estilística con el resto del grupo ni con otras interpretaciones clásicas o jazzísticas. La deficiente calidad tecnológica de la producción (ecualización del sonido o estado del archivo) desmerece a ese gran grupo que fue Irakere. Por lo demás, Arturo Sandoval demuestra como siempre que es un gran músico, espectacular con la trompeta, dejando expresarse a los demás componentes del conjunto en una actuación coral típica de la rumba-jazz cubana.

5.6.14. Carlos Santana

Grabación: En *Aranjuez Con Tu Amor - Brothers* - Polygram – 1994. *Multidimensional warrior*. 30-09-2009. CD 2. Track 10. Este segundo CD incluye interpretaciones instrumentales de álbumes publicados entre 1970 y 2000.

Instrumentación: Guitarra eléctrica, teclados y bajo eléctricos, batería y bongoes.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – A' (a'', a''', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por bajo eléctrico y percusión, ritmo *reggae*, lento, entrecortado, (0:04) entra guitarra con acordes a contratiempo, también estilo *reggae*. (0:13) Sección I (A): la guitarra introduce la primera exposición del tema musical, 1ª frase completa (a), a 8ª baja –como en la versión de *Ma pensé* para guitarra (clásica) sola– acompañada del conjunto completo: percusión, bajo y teclados electrónicos; todos muy en segundo plano; la melodía tiene ligeros cambios rítmicos para adecuarla al estilo, permaneciendo las alturas de los sonidos y frases bastante fieles al original. (1:07) Guitarra expone de nuevo 1ª frase musical completa (a'), ahora en tesitura original (8ª alta), contrapunto melódico y acórdico (1:19) por teclados. (1:58) Guitarra expone 2ª frase musical (b); sigue igual acompañamiento. (2:52) Sección II (A'): guitarra reexpone tema a octava baja, 1ª frase musical completa (a'')

siempre con acompañamiento del conjunto, y ahora con segunda pista de guitarra, al contrapunto libre en 8ª aguda. (3:46) Guitarra reexpone tema en octava aguda, 1ª frase melódica, igual acompañamiento y segunda pista de guitarra (3:55) contrapunteando libre. (4:39) reexposición de la 1ª frase completa por guitarra, en su octava original, pero algo más sutilmente cambiada en algunos motivos rítmicos, más de nuevo una segunda pista de guitarra en contrapunto más al estilo improvisado de *jazz-rock*. (5:32) Coda (c), muy libre, de acordes repetidos por la guitarra, mientras el conjunto continúa con el acompañamiento casi igual, en *fade out* hasta fin (5:55)

Comentario: Elegante versión *jazz-rock* del genial guitarrista chicano. Muy lenta de tempo y sutil de tímbricas, con un fondo rítmico y armónico de resonancias *reggae* en introducción y cadencias. Excepto en la introducción (i) y coda (c), casi testimoniales, la forma es bastante fiel al original en cuanto a la fraseología, aunque no tanto en su disposición y textura, condensando toda la pieza en dos secciones prácticamente iguales, repitiendo la primera frase a octavas distintas, como en las versiones autorizadas, y sin repetir la segunda frase, resaltando así la modulación de quinta ascendente que otorga al conjunto un valor por contraste, muy del gusto del artista en otras obras suyas de carácter tranquilo yailable desde los años setenta. La interpretación de solista y conjunto son insuperables por lo sutil; no hay una nota de más (ni de menos) para decir todo lo que tiene el tema y su ropaje rítmico y armónico, con la tímbrica cuidadísima de la guitarra eléctrica con sonidos largos y dulces y el escueto acompañamiento de la banda.

5.6.15. Ximo Tebar

Grabación: En Aranjuez con tu amor. Del álbum *Son mediterráneo*, 1995.

Orquestación: Cuarteto de *jazz* moderno; guitarra eléctrica, teclado eléctrico, contrabajo y batería.

Esquema formal: A – B – C. Desarrollado: i – A (a, a', b) – B (s1, s2) – C (b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por la guitarra sola, (4 Compases). (0:16) Primera sección (A): entra la guitarra con exposición temática, 1ª frase musical

completa (a). (1:09) Reexposición de 1ª frase musical completa (a') transportada a octava alta y duplicada en octavas paralelas (a lo Charlie Cristian-Wes Montgomery) muy contrapunteado y acompañado por la propia guitarra mediante contrapuntos melódicos y acordes. (1:54) Primera exposición de 2ª frase musical completa (b). (2:45) Segunda sección (B): primer solo (s1), de teclado eléctrico con fondo de contrabajo y batería (dos *chorus* de 8 compases). (3:59) Solo segundo (s2), de guitarra, con base de contrabajo y batería (tres *chorus* de 8 compases. (5:38) Tercera sección (C): 2ª frase musical completa (b') muy adornada. (6:16) Coda (c), sobre motivo del puente. (7:10) Fin.

Comentario: Versión al estilo del *cool jazz thirth stream* persistente en el *jazz* contemporáneo posmoderno y en las versiones jazzísticas del *Adagio* –es la quinta de las analizadas en este estilo–. Por su orquestación camerística diáfana y equilibrada, y por su interpretación con aparentes influencias de los clásicos de la guitarra jazzística Charlie Christian –desigualdades métricas conscientes como dobles puntillos añadidos y reducciones figurativas típicas del *swing* y el *bop*– y Wes Montgomery y George Benson –octavas paralelas, escalas rápidas y limpias–, Joe Pass –eclecticismo estilístico, sonido limpio, profuso auto acompañamiento y melodías de acordes–. También por su relación relajada con los demás instrumentos del cuarteto, teniendo en cuenta que la guitarra es el líder, hecho que se da habitualmente en los grupos de los maestros guitarristas nombrados. El piano queda en segundo plano como mero apoyo armónico en momentos puntuales del solo de guitarra aunque también es solista, y el contrabajo y la batería quedan en un discreto tercer plano sonoro con una función muy restringida, casi arcaizante. La manera de afrontar el desarrollo temático es la recurrente desde los inicios del género, de ruptura discursiva con la temática y el formalismo clásicos, mediante la asignación de uno o varios *chorus* al solista de turno, en este caso dos al piano eléctrico y tres a la guitarra, que enlaza su solo con la reexposición de la segunda frase y ésta con la coda final.

5.6.16. Trompeta, Órgano y Contrabajo

Grabación: Intérpretes, fecha y lugar de grabación desconocidos. *Cool jazz*.

Esquema formal: A – A. Desarrollado: i (i, a) – A (a, b) – p – A' (a', b') – c.

Cronometría: (0:00) Introducción (i) por contrabajo y órgano, con nota tónica grave mantenida durante un compás. (0:04) Sigue órgano solo, que cambia a registro agudo para exponer el tema musical, 1ª frase completa (a) auto acompañada. (0:26) Primera sección (A): entra trompeta, expone tema, 1ª frase musical completa (a), acompañamiento de contrabajo, marcando los pulsos de negra en *pizzicato*. (0:49) Sigue la trompeta, expone la 2ª frase musical completa (b) con acompañamiento de contrabajo y órgano. (1:15) Puente (p) por órgano y contrabajo. (1:29) Segunda sección (A'): reexposición temática por trompeta, 1ª frase musical completa (a'), acompañamiento de contrabajo en *pizzicato*. (1:53) Sigue trompeta, reexpone la 2ª frase musical completa (b'), contrabajo y órgano, en función de acompañamiento similar a la primera sección. (2:19) Coda (c): solo de trompeta sobre escalística tonal, en figuras descendentes hasta tónica en tierra. (2:39) Entran órgano y contrabajo en acorde de tónica mantenido hasta fin (2:45).

Comentario: Sobre el esquema más simple y repetido por la mayoría de versiones, ésta, de intérpretes desconocidos, tan escueta (no llega a tres minutos) y esencialista, tiene un poso de maestría interpretativa e instrumental muy especial. La trompeta suena con una tímbrica oscura buscada y conseguida, como la de los maestros del *cool jazz* de los primeros años cincuenta, y la exposición musical (melódica, temática) es magistral, sin que sobre ni falte nada, dentro del esencialismo formal que desprende la pieza. Es una versión instrumental de la canción *Aranjuez mon amour* (1968), no del *Adagio* original, con tímbrica e instrumentación jazzística estilo *third stream*, (la sexta de las 17 analizadas en este género) sin aparente ambición de lucimiento virtuoso superficial por parte del solista, que ni siquiera emprende un solo improvisado, lo que hace a la pieza casi camerística. Formal y discursivamente no aporta nada nuevo, siendo fiel al texto de la versión ligera autorizada; tímbrica e instrumentalmente amplía la espacialidad externa, aportando originalidad y autenticidad, con un acompañamiento de órgano y contrabajo tan austero como magistral.

5.6.17. Bebo Valdés y Diego El Cigala

Grabación: Del DVD “Blanco y negro”: Bebo y Cigala en vivo. Concierto en Valldemosa, Mallorca, el 22-6-03. *En Aranjuez con tu amor*, corte 19. Ed. Abril 2005.

Instrumentación: Voz y piano.

Esquema estructural: A – A. Desarrollado: i – A (a, a', b) – p – A' (a, a', b) – c...

Cronometría: (0:02) Introducción (i): Entra el piano, dos compases de introducción alternando dos acordes: Mi m, Do. (0:14) Sección primera (A): entra voz, expone tema, 1ª frase musical completa (a). (0:47) Voz, repite la 1ª frase musical completa (a') para exponer la segunda estrofa de la letra. (1:17) Sigue la voz, exponiendo la 2ª frase completa (b), acompañada por el piano con acordes más jazzísticos. (1:54) Puente (p) entre secciones con material del original por el piano a solo. (2:08) Sección segunda (A'): reexposición temática, 1ª frase musical completa (a) por la voz; el piano mantiene el acompañamiento de los acordes del principio (Mim – Do). (2:41) La voz repite la 1ª frase musical completa (a'), más adornada y suelta. (3:12) siempre voz, canta la 2ª frase musical completa (b). (3:49) Coda (c), voz libre. (4:05) Fin.

Comentario: El piano de Bebo marca dos compases de introducción sobre dos acordes de aire fúnebre (Mi m – Do), mantenidos a lo largo de todo el tema con ligeras variantes y adornos propios del estilo jazzístico acompañando a la voz, cuyos adornos y variantes son de estilo flamenco, con sus “ayes” y “lereles” muy a propósito. La letra difiere de las publicadas en primeras versiones vocales autorizadas, española o francesa. El discurso musical se atiene más al género musical del disco DVD en que aparece, *Blanco y negro*, y más parece un bolero caribeño que un adagio clásico o una seguriya gitana, por el gran fondo que aporta el piano de Bebo Valdés y la personalidad de la voz de El Cigala. Aunque el esquema formal resultante del análisis parece cercano a los originales autorizados, ésta es una versión muy libre en sus elementos morfosintácticos, tanto los explícitos como los implícitos –sobre todo en la armonía y el ritmo–. Discursivamente es una glosa, ejemplar como muestra de hibridación cultural y específicamente de fusión musical jazzístico-flamenca, jonda

(profunda), de flamenco y *jazz* clásicos –no “turísticos”–, mas sin renunciar a elementos superficiales étnico-geográficos bien dispuestos. Estructurada en dos secciones, separadas por una breve transición del piano y una ínfima coda, con la voz cantando “lerele”, como tarareando unos puntos suspensivos finales o *fade out*, imposible de realizar en vivo.

5.7. Resultados

5.7.1. Características generales

De las 117 versiones del *Adagio* analizadas en este trabajo, 73 son instrumentales (incluidas las originales) y 44 son vocales (incluidas dos de *jazz*), clasificadas en seis apartados por concepto genérico: clásico original; clásico instrumental no original; clásico vocal no original; pop vocal; pop instrumental; *jazz*-fusión. Las versiones clasificadas como pop, vocal e instrumental, son mayoritarias (61), frente a las clásicas no originales (31) y las jazzísticas (17).

En ellas, y considerando la evolución diacrónica del conjunto de publicaciones, encontramos las siguientes características generales de carácter comunicativo y musical (formal, expresivo, estético, técnico):

- *Facilitación comunicativa*: Se omiten el desarrollo temático y los pasajes y *cadenzas* más difíciles del original, para facilitar tanto la realización instrumental del ejecutante (emisor) como para la comprensión intelectual por parte del oyente medio y mayoritario (receptor), sofisticándose los medios tecnológicos empleados.
- *Simplificación estructural*. Pasan a tener una estructura más simple y una duración menor, excepto las versiones de *jazz*, que siguen el discurso típico de ese subgénero y algunas (2) resultan más largas que la obra original.
- *Menos técnica vs más tecnología*: la cualificación técnica necesaria, en cuanto a composición e interpretación musical instrumental es menor, pero no la tecnológica; se emplean medios de grabación, reproducción e instrumentos

cada vez más avanzados –al menos más novedosos– tecnológicamente (modernización técnica pero no modernidad o postmodernidad estética).

- *Realce de lo emotivo*: como factor de comunicación fácil o directa con el público masivo; aunque este hecho ya se produce en la versión original, como factor de realce de lo emotivo, la sentimentalidad del tema se acentúa en las versiones populares al hacer hincapié en el *aspecto melódico* de la obra sobre el armónico (intelectual) y el rítmico (físico).
- *Protagonismo cada vez mayor de la voz* y de las versiones cantadas, con respecto de las versiones instrumentales, en la evolución temporal de la producción de versiones, por la mayor capacidad comunicativa debido a la semántica de la letra cantada y al timbre más cercano de la voz humana, pero sin llegar a ser mayoritaria.
- Proporción de *versiones no originales analizadas* (109) según su número y género (gráfico 1):
 - Clásico instrumental no original (CINO) 16
 - clásico vocal no original (CVNO) 15
 - pop vocal (PV) 27
 - pop instrumental (PI) 34
 - jazz-fusión (JZ) 17

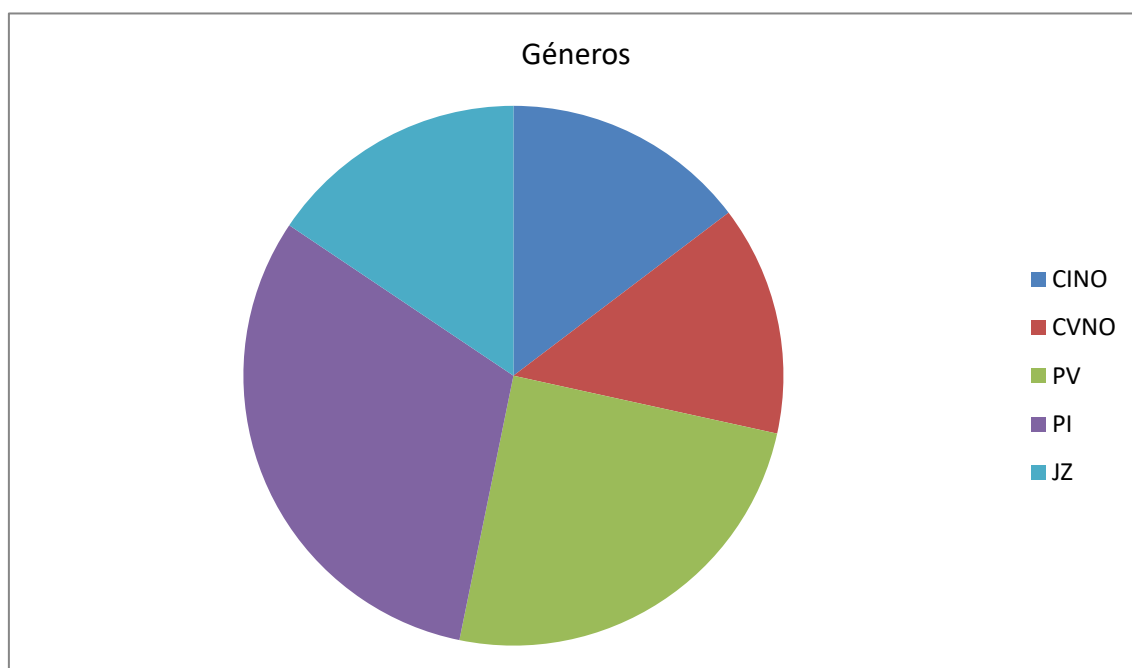


Gráfico 1.

- *Evolución temporal de publicación de versiones populares de todos los géneros:* Se observa una tendencia general ascendente en el número de versiones aparecidas en el mercado desde el inicio del proceso en los años sesenta, un valle en los años ochenta, un pico alrededor del año 2000, coincidente con la fecha de la desaparición del compositor, y una caída brusca a partir del año 2010 (gráficos 2 y 3).

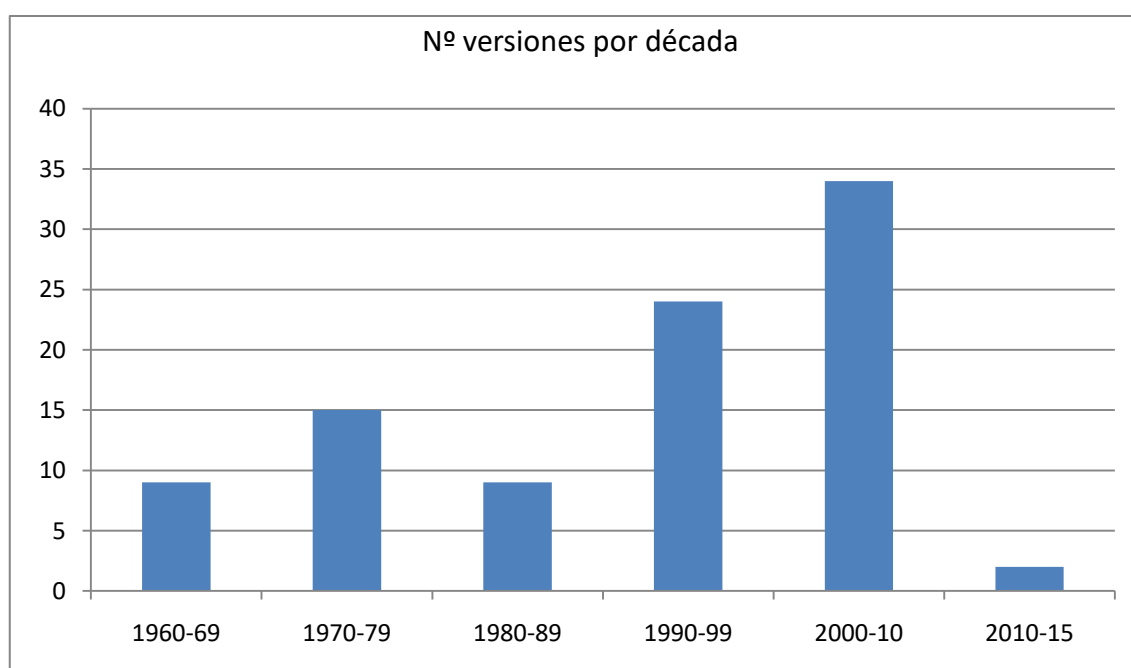


Gráfico 2.

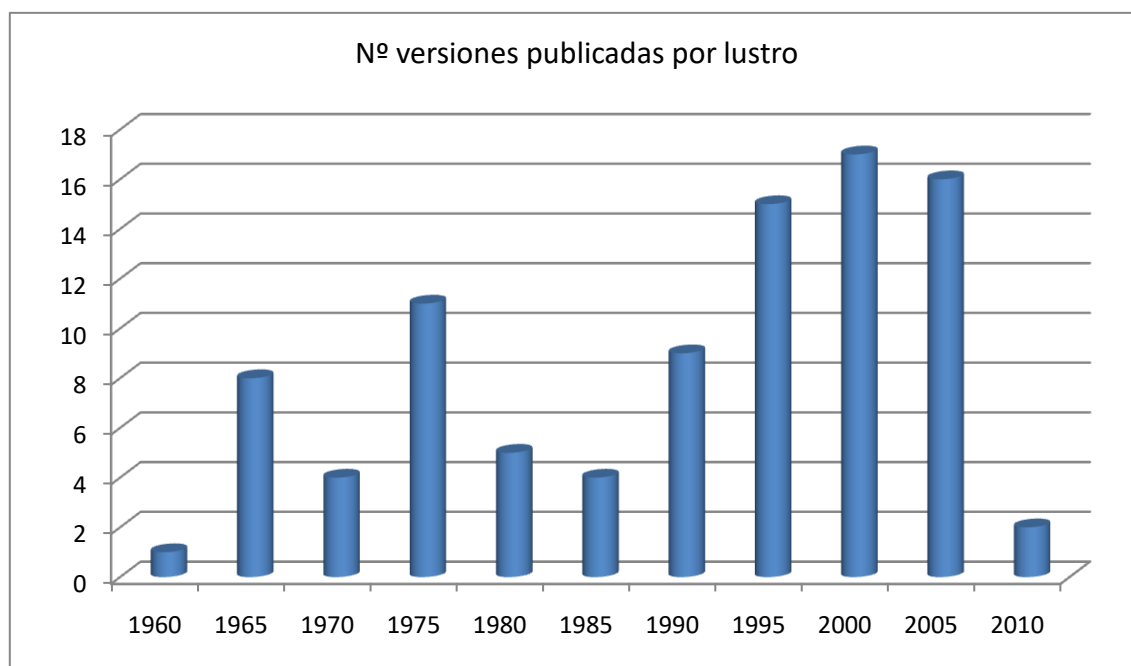


Gráfico 3.

5.7.2. Características específicas de las distintas interpretaciones clásicas

- *Discursivas*: La versión original es un segundo movimiento (*Adagio*) de una obra tripartita (*Concierto*), precedido por un *allegro* (forma *Sonata*) y seguido por otro (forma *Rondó*) cuya principal característica es la personalidad del tema único, de naturaleza melódica y carácter narrativo (Tarasti, 1994; Martínez, 2015, epílogo en entrevista, Anexo II).
- *Instrumentales*: Instrumentación-orquestación única. Todas son para la misma orquestación-instrumentación: guitarra clásica solista y orquesta sinfónica con una plantilla determinada e inmutable: [2(1). 2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Cuerdas].
- *Estéticas*: Predomina el *hegelianismo* (Adorno, 2009: 408; Donà, 2008: 230) en su concepción filosófica de obra cerrada en sí misma, terminada; y la *espacialidad cerrada* (Tarasti, 1994: 79) en su realización, aceptándose y proponiéndose la cercanía al modelo formal completo y cerrado en su texto (partitura) como principio de excelencia artística.

- *Formales*: Su estabilidad formal (estructura y dimensión), instrumental y temporal. Todas son iguales o similares en esos aspectos, ateniéndose con más rigor a la partitura autorizada. Las diferencias entre ellas son irrelevantes:
 - De las ocho versiones analizadas, exceptuando la de Sainz de la Maza por las circunstancias tecnológicas excepcionales de la grabación, las siete modernas duran entre 10:11 (J. Williams) y 11:32 (Paco). Por lo que la diferencia es de 1:21, aunque nos consta que hay grabaciones más lentas.
 - Curiosamente, N. Yepes hace la 2ª versión más lenta (11:28) dirigida por Odón Alonso, y la 3ª más rápida (10:50), dirigida por Frübeck.

5.7.3. Diferencias significativas entre versiones vocales e instrumentales

- *Formales*: Menor estabilidad que en la versión clásica original. Todas son iguales o similares en principio, ateniéndose con más o menos rigor a la partitura original o autorizada, bien acortando secciones o cambiando pasajes total o parcialmente, ya sea por dificultad interpretativa o por inconveniencia comunicativa, social o comercial, estilística. Existen varios modelos:
 - Partitura original, generalmente acortada o mutilada.
 - Versión vocal e instrumental *Aranjuez ma pensée*.
 - Versión vocal francesa *Aranjuez Mon Amour* y su transcripción instrumental, ApAA es mayoritaria entre solistas (3 por voces masculinas, 2 por voces femeninas) también cantada en español (5).
 - Versión española *En Aranjuez con tu amor* y su transcripción instrumental AAA (0)
 - Versión vocal en español ejecutada por solistas (3) dúos (1), tríos (1) y grupos vocales (2) con un esquema AA reiterativo de la 1ª frase: aab-p-aba es la mayoritaria (7)
 - Versión sencilla AB ab-ba (1, Domingo); o AA aab-ab (1, Jenkins) (2)
 - Todas las versiones vocales clasificadas como clásicas (15) utilizan la letra en español, con ligeras variantes.

- *Instrumentales*: Instrumentación y orquestación variable, desde el solista (instrumento o voz) hasta la orquesta, generalmente sinfónica con variantes.
 - *La guitarra* comienza a perder su originario y exclusivo papel de solista, compartiendo tal favor con las voces y otros instrumentos clásicos, generalmente orquestales (flautas, trompetas) y alguno exótico (sitar)
- *Estéticas*: Predomina el “hegelianismo” en su concepción filosófica (Donà, 2008:230), aceptándose la cercanía al modelo formal cerrado en su texto (partitura) como principio de excelencia artística, pero no completo ni totalmente fiel en su realización, por motivos diversos, variando el grado de aproximación al modelo según la versión de cada intérprete.
- *Evolución temporal de publicaciones*: Aparición temprana y constante de las versiones instrumentales (CINO) y tardía (1994) de las vocales (CVNO), ambas con el momento álgido alrededor del año 2000, relacionado con la desaparición del compositor, y un valle en la década de los 80:

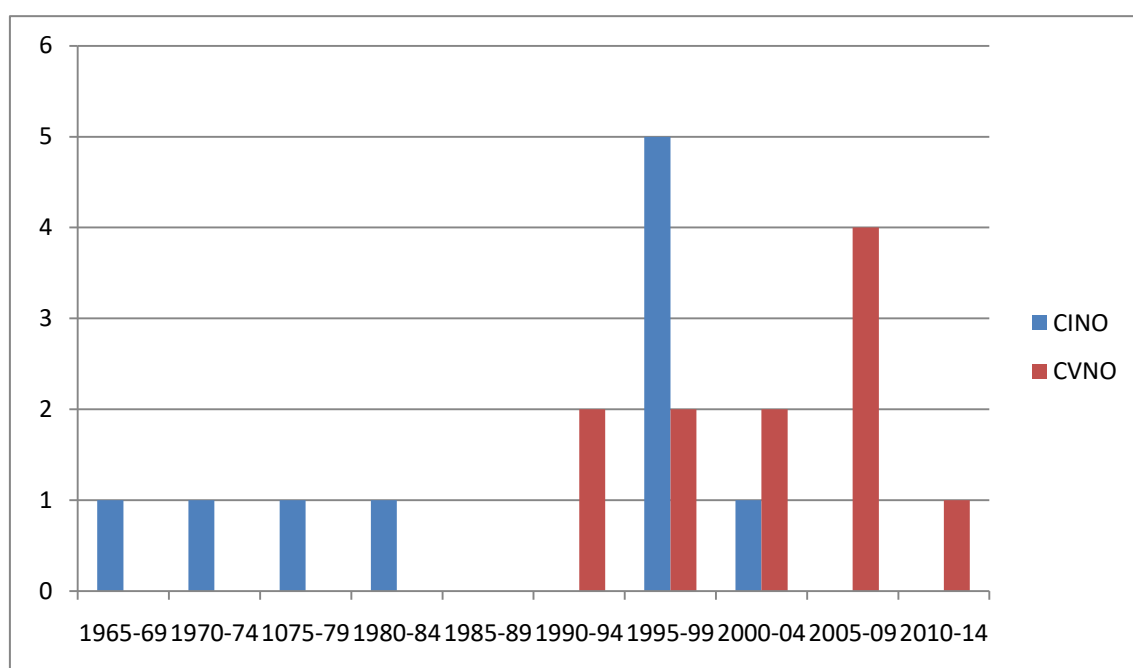


Gráfico 4. Evolución publicaciones CINO y CVNO

5.7.4. Características específicas de las versiones pop

- Pueden ser más o menos cercanas a los modelos originales y autorizados, y muy variadas en cuanto a:
 - *Instrumentación-orquestación*: heterogeneidad, desde un instrumento solo a grandes orquestas sinfónicas acompañando una voz o instrumento solista, pasando por conjuntos pop-rock con solista vocal y por voz con apoyo de electrónica.
 - *La guitarra* clásica pierde definitivamente su exclusivo papel de solista en favor de las voces y otros instrumentos, tanto clásicos (piano, flauta, trompetas, violines) como exóticos (kora, sitar) y sobre todo de otras formas modernas de la guitarra (eléctrica, acústica, flamenca, folclórica), aunque sigue predominando sumando el conjunto de sus formas de presentación y estando en segundo plano en papel acompañante.
 - *Organización formal*: desde el esquema autorizado AAA hasta la exposición esencialista más simplificada posible: (AA) o (A).
 - *Contrastes*: son mayores entre secciones de la pieza y elementos morfosintácticos (melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos, dinámicos, agógicos)
- Cuanto más cercana formalmente a la versión original: más se populariza por los elementos extrínsecos: género, Instrumentación (tipo, número), interpretación, grabación.
- Cuanto más alejada formalmente de la versión original: son los elementos intrínsecos del lenguaje (morfológicos y sintácticos) los característicos de su diferenciación popularizadora
- *Discursivas*: Son canciones independientes, a menudo publicadas en un LP o CD repleto de canciones sin unión formal o argumental. La primera (y algunas otras tempranas) fue publicada en *single*.

5.7.5. Características distintivas de las versiones pop vocal

Muchas versiones coinciden en su esquema con las autorizadas por Rodrigo, pero las versiones pop vocal siempre ofrecen algún signo distintivo con respecto a las demás del mismo género:

- En la interpretación y en el timbre de la voz, aunque se limite a cantar la melodía escrita en la partitura “oficial”.
- En el texto de la letra y el idioma empleado, que varía de la versión francesa a la española y algunas italianas y que, en algunas versiones iguales en la música, puede tener diferencias en todas o en algunas de sus estrofas o versos; la distribución según idioma, de 27 versiones, es:
 - 13 en español; 6 en francés; 4 en italiano; 1 bilingüe en francés la 1ª estrofa continuada en árabe (S. Mrad); 1 bilingüe francés e inglés; 2 en canto sin letra (melismático).
 - Predominio absoluto de las lenguas latinas, con (aproximadamente) 50% de la española, 25% francesa (las dos versiones bilingües están en esta órbita cultural), 15% italiana y el hecho exótico de parte de una en árabe tras la exposición temática en francés.
- En algún añadido instrumental que personaliza y condiciona la interpretación de la pieza entera, aunque no afecte a la melodía vocal:
 - Una guitarra más o menos ceñida a la partitura en la línea melódica, los ornamentos, alguna escala o arpeggio nuevo
 - La inclusión de instrumentos extemporáneos a la orquesta clásica, como teclados eléctricos, bajos y guitarras eléctricas o exóticos, como la kora, la gaita o la flauta de Pan
 - La utilización de instrumentos de la orquesta sinfónica, sobre todo vientos, en un cometido distinto al acompañamiento original, como flautas, clarinetes o trompetas actuando como solistas o ejecutando la melodía, o junto a la voz, a la que suelen tapar y desvirtuar el timbre

- Instrumentos orquestales, como percusiones, imitando instrumentos folclóricos
- Instrumentos electrónicos imitando sonidos de orquestas exóticas (violines árabes)
- En el número y variedad de esquemas formales aparecidos (5) y sus variantes, aunque es mayoritario el esquema de la triple A típico de las versiones ligeras *Mon Amour* y *Con tu amor* autorizadas, más reiterativo, seguido del esencialista doble A:

| Género: | Pop | Vocal | (PV) |
|----------------|-----------------|-----------|-----------------------------|
| Esquema Formal | Versiones 27 | Variantes | Desarrollos |
| AAA | 15 | 10 | (ab) p (ab) (ab) |
| | | 3 | (ab) (ab) (ab) |
| | | 2 | (ab) (aab) (a) |
| AA | 7 | 2 | (ab) (ab) |
| | | 2 | (aab) (abb) |
| | | 1 | (aab) (aab) |
| | | 1 | (aab) (ab) |
| | | 1 | (ab) (abb) |
| AB | 2 | 1 | (aab) p (a) |
| | | 1 | (aab) s (ab) |
| A | 2 | 1 | (aabb) |
| | | 1 | (abb) |
| AAAA | 1 | 1 | (ab) p (ab) (ab) p (a) (ab) |

Tabla 2.

- Por el contrario, en cuanto a la duración de cada canción es el grupo más homogéneo a pesar de su cantidad; con una excepción (Jairo Moreno y su versión *a capella*, 1:18) todas están alrededor de los 4 minutos de duración; entre los 3:28 de la más corta (Robert Jeantal y tres instrumentos) y los 5:14 de la más larga (José Guardiola), encontrándose todas en un margen de 45 segundos.

- La aparición en el mercado presenta un evolución temporal en dos momentos de eclosión: 1) alrededor del año 1968 con la novedad del propio fenómeno; 2) tras el año 2000 en evidente coincidencia con la desaparición del compositor, y un valle a finales de los setenta y primeros ochenta aunque una recuperación en el segundo lustro de esta última década, al contrario de lo que sucede en el género instrumental:

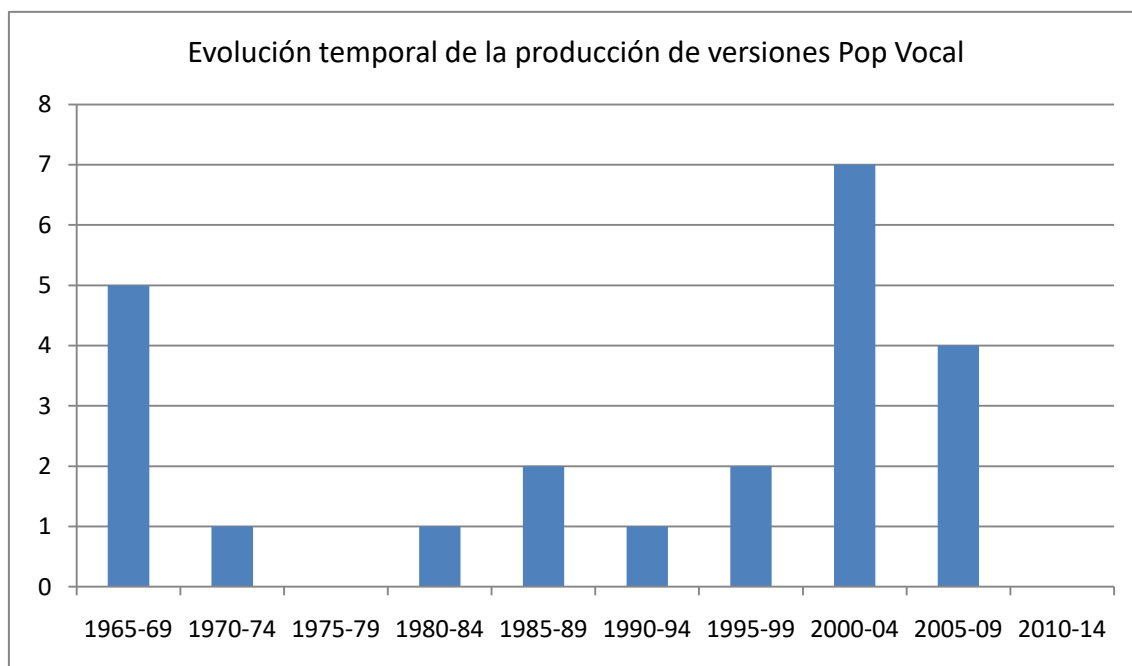


Gráfico 5.

5.7.6. Características distintivas de las versiones pop instrumentales

- Estas versiones son las más numerosas (34) y presentan la mayor variedad formal con 7 tipos esquemáticos; es mayoritario (12) el esquema formal más sencillo (AA) con más de la mitad de las versiones de este apartado genérico (19 con 8 variantes) y la segunda variante más esencialista (ab) (ab), de lo que se infiere que se impone cuantitativamente la sencillez formal:

| Género: | Pop | Instrumental | (PI) |
|----------------|-----------------|--------------|---------------|
| Esquema Formal | Versiones 34 | Variantes | Desarrollos |
| AA | 19 | 12 | (ab) (ab) |
| | | 1 | (aabb) (aabb) |
| | | 1 | (aab) (aab) |

| | | | |
|------|---|---|---|
| | | 1 | (ab) (a) |
| | | 1 | (aabb) (aab) |
| | | 1 | (ab) (aab) |
| | | 1 | (aab) (ab) |
| | | 1 | (abb) (aba) |
| AAA | 6 | 5 | (ab) (ab) (ab) |
| | | 1 | (aabb) (ab) (ab) |
| AB | 6 | 2 | (aa) (bb) |
| | | 1 | (aabb) (aa) p s |
| | | 1 | (aab) (aba) |
| | | 1 | (abb) s ₁ (as ₂) |
| | | 1 | (ab) (bb) |
| AAB | 1 | | (abb) p (ab) (ia) |
| ABC | 1 | | (abb) p (d ₁ d ₂ d ₃) (bbb) |
| ABAC | 1 | | (ab) p (<i>break</i>) (ab) p (s) |

Tabla 3

- Tipo de instrumento solista empleado en el conjunto de las versiones pop-instrumental:

| INSTRUMENTO | VERSIONES |
|---------------------|-----------|
| Guitarra | 7 |
| Guitarra eléctrica | 4 |
| Dúo de guitarras | 2 |
| Ukelele | 1 |
| Guitarra & Flauta | 1 |
| Guitarra & Trompeta | 1 |
| Guitarra & Órgano | 1 |
| Guitarra & Violín | 1 |
| Trompeta | 6 |
| Flauta de Pan | 3 |
| Teclado eléctrico | 2 |
| Saxofón | 2 |
| Clarinete | 1 |
| Gaita | 1 |
| Conjunto orquestal | 1 |

Tabla 4. Instrumentos solistas empleados en versiones pop instrumental.

- *La Guitarra* Predomina como instrumento solista: en casi la mitad de las versiones (18), presentándose clásica o española y acústica o eléctrica en cuanto a formato tecnológico (el ukelele es una guitarra pequeña); en cuanto a formato orquestal: como solista única (12) o a dúo con otra guitarra (2) u otros instrumentos (4).

- Presencia significativa de la trompeta como instrumento solista (6), por efecto de emulación de la primera versión de Miles Davis.
- La duración de las piezas oscila entre los 2:12 de la versión del gaitero Carlos Nuñez (tres instrumentos) y la de Herb Alpert (banda eléctrica de *funk*), con 6:40. Sólo cuatro versiones pasan de los 5 minutos y otras cuatro no llegan a los 3 minutos; la mayoría (14) está alrededor de los 4 minutos, siendo bastante homogéneo este dato en este grupo de versiones a pesar de ser el más numeroso.
- *Evolución temporal de publicación*: presenta una presencia constante en el tiempo, con un período álgido de producción a finales de los años setenta, en una evolución temporal de tendencia contraria y aparente carácter complementario con respecto a las versiones vocales.

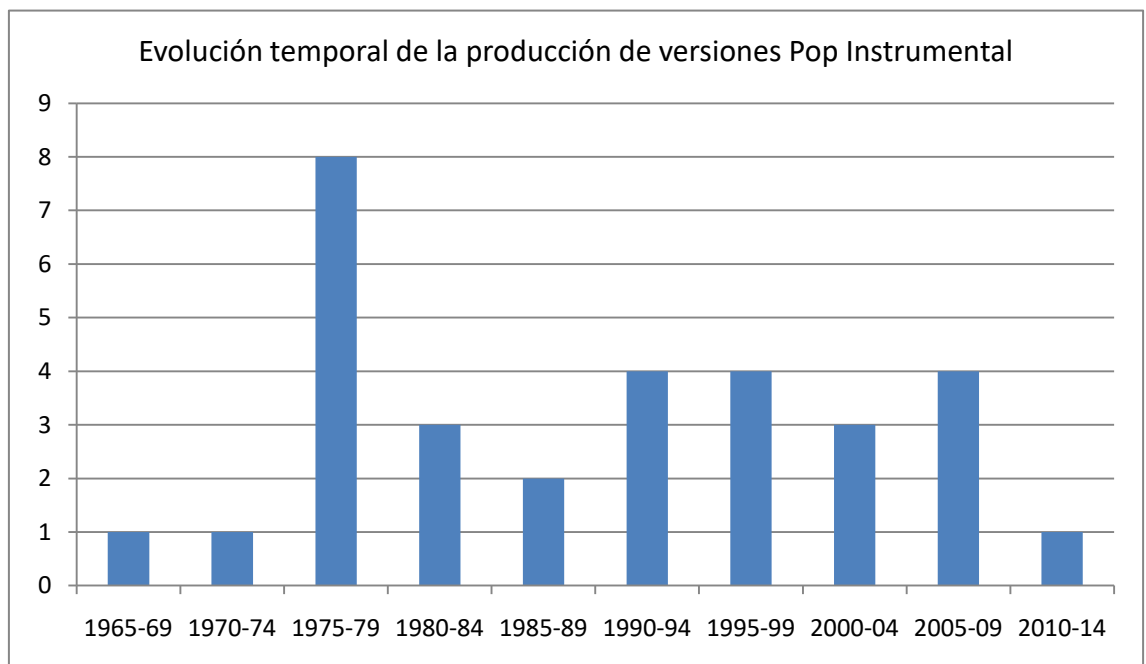


Gráfico 6.

5.7.7. Características específicas de las versiones *jazz-fusión*

- La gran calidad artística de la mayoría de producciones. Junto con las versiones vocales clásicas y algunas vocales son las versiones de mayor calidad musical intrínseca en general, e instrumental en particular, por la riqueza de los

desarrollos improvisatorios y las cualidades individuales técnicas e interpretativas, en general virtuosísticas, de los intérpretes.

- Desde un punto de vista filosófico, estético y semiótico las jazzísticas siempre son versiones inacabadas e infinitas en potencia (Adorno, 2009; Donà, 2008)), alejadas de la espacialidad interna del texto original que les sirve de base, y expandiendo la espacialidad externa (Tarasti, 1994) en su discurso, por su capacidad de variabilidad tímbrica en cantidad y diversidad instrumental, con respecto a la obra original y a sus propios precedentes jazzísticos, en cada nueva interpretación.
- *Alejamiento cultural*: formal –generalmente como de glosa discursiva, tanto del esquema formal como de las frases y motivos melódicos–, instrumental e interpretativo del original clásico: la ruptura con los cánones musicales del original en el desarrollo temático, aquí como improvisaciones o solos instrumentales de desarrollo irregular y variables de una ejecución a otra, que conllevan una fuerte ruptura rítmica y tímbrica con el tempo lento y la sensibilidad de la exposición temática, no obstante casi siempre bastante fiel al original clásico en el aspecto melódico.
- *La variedad formal* de cada versión con respecto del conjunto analizado es generalizada (8 con 11 variantes); sólo hay dos versiones iguales en esquema (AA) y desarrollo (aab) (aab), aunque de duraciones diferentes (5:55 y 2:45):

| Género: | <i>Jazz</i> | <i>fusión</i> | |
|----------------|--------------------|----------------------|----------------------|
| Esquema Formal | Versiones 17 | Variantes | Desarrollos |
| ABA | 4 | 1 | (aabb) (dsab) (ab) |
| | | 1 | (abb) (5s) (abaa) |
| | | 1 | (aab) (1s) (aab) |
| | | 1 | (ab) (1s) (ac) |
| ABC | 4 | 1 | (ab) (B) (C) (a) |
| | | 1 | (abcb) (scabs) (cab) |
| | | 1 | (aabb) [de(ab)] (2s) |
| | | 1 | (aab) (2s) (b) |

| | | | |
|-------|---|---|--|
| AA | 4 | 2 | (aab) (aab) |
| | | 1 | (ab) (ab) |
| | | 1 | (aabb) (aabb) |
| AB | 1 | 1 | (ab) (s) |
| AAA | 1 | 1 | (ab) (ab) (ab) |
| ABB | 1 | 1 | (ibs) (abs) (ab) |
| ABAB | 1 | 1 | (aab) (s) (aab) (s) |
| ABCDE | 1 | 1 | (abb) p (ds) (e ₁) (d ₂) (e ₂) |

Tabla 5.

- Predomina el esquema estructural de desarrollo complejo, con abundancia de solos instrumentales (s) de carácter improvisatorio y duraciones e instrumentaciones dispares.
- Su variabilidad según *la orquestación* o instrumentación de cada interpretación concreta de un mismo intérprete o conjunto, incluso de una misma versión, que a su vez se puede convertir en modelo de distintas versiones posteriores (p. e. la versión de Chick Corea a su vez versionada por Al Jarreau, o por él mismo con otro formato instrumental treinta años después).
- La variedad y variabilidad en la duración de las piezas: de los 2'45" de la versión anónima de trompeta y órgano (tres instrumentos) a los más de 19 minutos de la versión de Jim Hall (más larga que la versión orquestal original del *Adagio*).
- Son proporcionalmente las de mayor duración: de las 17 versiones, 6 se acercan o sobrepasan los 10 minutos, bien por la proliferación de largos solos improvisados por cantidad de ejecutantes (Corea y Rubalcaba, 13 minutos) o por la compleja estructura y largos desarrollos de la pieza (Miles Davis, 16 minutos), con lo que superan la duración del *Adagio* original (unos 11 minutos); y sólo dos versiones no llegan a los cuatro minutos.
- Tipo de instrumento solista empleado en el conjunto de las versiones *jazz-fusion*:

| INSTRUMENTO | VERSIONES |
|--------------------|-----------|
| Guitarra eléctrica | 4 |
| Guitarra clásica | 1 |
| Guitarra & Piano | 1 |
| Guitarra & Saxo | 1 |
| Piano | 3 |
| Piano eléctrico | 1 |
| Dúo de pianos | 1 |
| Trompeta | 3 |
| Vocal | 2 |

Tabla 6. Instrumentos solistas en versiones *jazz*-fusión.

- La variedad instrumental es menor que en las versiones pop. Sigue predominando la guitarra como instrumento solista o como líder en un pequeño conjunto de solistas, especialmente en formato eléctrico, con significativa presencia del piano acústico (dos versiones de Chick Corea) y la trompeta, como en el caso de las versiones pop, por emulación de la versión originaria de Miles Davis.
- La presencia exigua de versiones vocales, reducida a dos (Al Jarreau y El Cigala) quizá para alejarse estéticamente de las versiones pop y clásico-pop cantadas.
- La adscripción, en su mayoría (8 de 17), a la corriente llamada por Ted Gioia (1997) *Third stream* del *cool jazz*, o corriente más cercana a la música de cámara clásica –por similitudes orquestales (pequeño formato), formales y de duración– que a otros estilos históricos del género jazzístico. En este sentido es significativa la evolución de Chick Corea, de la primera versión claramente *Latin*, a la última, más camerística, incluso con un *partenaire* latino (G. Rubalcaba).
- La presencia notoria de versiones de fusión, con *rock*, flamenco o pop, y elementos musicales de diversos orígenes étnico-geográficos (África, Caribe, Andalucía) por eso este grupo de versiones no se llama sólo *jazz*, sino *jazz*-fusión.

| Año | Artista |
|------|-------------|
| 1960 | Miles Davis |
| 1972 | Chick Corea |

| | |
|------|----------------------------|
| 1975 | Jim Hall |
| 1978 | L. Almeida & MJQ |
| 1990 | T. Montoliu |
| 1992 | P. Catherine |
| 1994 | Santana |
| 1995 | C. Mariano |
| 1995 | X. Tebar |
| 1996 | Al Jarreau |
| 1999 | G. Marradi |
| 2000 | M. Camilo & Tomatito |
| 2002 | C. Corea & G. Rubalcaba |
| 2005 | Jazzlounge |
| 2005 | Bebo Valdez & D. El Cigala |

Tabla 7. Fechas de publicación versiones *jazz-fusión*.

- El año 1960 es la primera y más influyente publicación de la versiones de *jazz*, y única en esa década. La década de los años setenta es de producción norteamericana. En la década de los ochenta desaparece la producción, presentando la línea evolutiva un perfil similar al de las versiones clásicas no originales. En los años noventa comienza la producción europea y caribeña, de carácter más internacional y de mayor diversidad estilística, prolongándose en el nuevo siglo XXI, predominando las corrientes *Third Stream* y el *Latin jazz* de origen afrocubano.

5.7.8. Consideraciones finales

Las fechas de publicación de los archivos sonoros de estas versiones son en su mayoría bastante recientes, dándose la mayor producción en los años noventa del siglo pasado y primera década de siglo XXI; aproximadamente la mitad de las versiones de fecha conocida (48) son publicadas en el período 1995-2009, es decir, coincidentes significativamente con los años cercanos (anteriores y posteriores) a la fecha de fallecimiento del compositor, en una especie de homenaje masivo del mundo de la música y la canción, pero también en un aparentemente consciente aprovechamiento industrial del hecho luctuoso del artista famoso. Las cifras de producción tienen un valle en los años ochenta, aumentan en los noventa y bajan drásticamente desde el año 2010 (de 16 en 2005-2009 a 2 en 2010-2015), pero nada impide que se sigan

realizando nuevas versiones en cualquier género (ver gráficos de la evolución productiva por períodos de diez años, en Anexo I).

Otras consideraciones numéricas y estéticas:

- Con el tiempo sigue siendo una música de consumo, ligera, pero bastante desprogramatizada si se quiere, independientemente del género, estilo y organización discursiva de la pieza.
- Si consideramos la ley comercial de la oferta y la demanda según la cual se crea más lo que más se vende, deducimos por homologación –al hilo de la facilidad de hallar según qué tipo de versiones en los medios de comunicación populares–, que a pesar de que el público supuestamente masivo de estas producciones pueda apreciar más las versiones vocales y la capacidad comunicativa de la semántica de la letra de la canción, la industria ha ido produciendo y publicando más la melodía instrumental limpia de todo añadido innecesario, incluida la letra (francesa o española mayoritariamente y en origen, aunque también en otros idiomas) dado el mayor número de versiones instrumentales halladas y analizadas en este trabajo.
- Considerando que el modelo original es sólo música clásica (modo culto) de género instrumental, en cambio las versiones populares son vocales, es decir, cantadas casi todas con letra, en un 40% del total (44 de 109) y son, según nuestros análisis, las más cercanas formalmente al modelo pop autorizado por el compositor, que fue quien hizo con posterioridad de casi veinte años las versiones instrumentales ligeras a partir de las vocales pop. Deducimos de esto una *preferencia del público popular masivo por la versión cantada* (la canción antes que el *concierto* instrumental) porque añade sentido y aumenta las connotaciones románticas (sentimentalismo, erotismo) implícitas de la música por el significado explícito de una letra (semántica) y por la sensualidad del timbre de la voz humana, con la que es más fácil la identificación personal que con los timbres instrumentales.

- Por tanto, es mayoritaria la versión pop, tanto vocal (27) como sobre todo instrumental (34), sumando más de la mitad del total de las versiones populares (61 de 109), predominando la corriente estilística que podemos llamar nostálgica de la canción ligera, de apariencia conservadora –tanto musical como socialmente–, frente a la supuestamente rompedora o progresista (*rock, jazz, disco*). Quizá porque la preponderancia de la textura melódica y la tonalidad en modo menor del tema predisponen a ello y le dotan de un corte clásico, maduro y conservador, frente al aspecto moderno, juvenil y progresista. En este sentido es notorio que son inexistentes las versiones en los estilos radicales, como *Heavy metal* o *rock* duro, *punk rock* o el más moderno *hip-hop*, por sus características sociológicas, ideológicas, estéticas y musicales contrarias o incompatibles con las versiones moderadas, como la balada *jazzy* y la canción ligera preferidas por la mayoría del público de esta producción cultural popular.

VI. CONCLUSIONES

En la presente investigación se ha llevado a cabo una contextualización cultural y un análisis musical del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo y de las versiones populares del *Adagio*, considerando el marco histórico y social –con sus respectivos condicionantes estéticos y tecnológicos– en que se ha venido produciendo este fenómeno determinado por la industria cultural (discográfica, electrodigital) durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

Ha sido imposible determinar el número exacto de versiones populares realizadas del tema del *Adagio*, pero se ha llegado a conocer y estudiar un número considerable de ellas, aportando un corpus que constituye una muestra significativa, como producto de la industria musical, en especial la discográfica, y como fenómeno social y comunicacional, al haber empleado exclusivamente archivos sonoros compartidos procedentes de Internet. Este corpus es ahora mejor conocido en su dimensión cuantitativa y en sus aspectos cualitativos, en sus modos culturales y sus formas musicales. Para ello hemos necesitado hacer, primero, un análisis musical profundo de la obra matriz, después, una contextualización cultural de ésta y de la obra para guitarra de Joaquín Rodrigo, enmarcándola en el conjunto de la obra musical del compositor, en su tiempo histórico y en el ámbito estilístico de la música española.

Con ello consideramos cumplidos los objetivos establecidos al principio de esta investigación, cuyas conclusiones se aportan desde dos campos del conocimiento: cultural y musical. Hacen referencia a la movilidad cultural de la música, el significado social, comunicativo y musical de estas versiones, considerando los puntos de vista sincrónico y diacrónico. Estimamos que se ha logrado demostrar la hipótesis planteada en un principio, cuyos resultados son expuestos en el capítulo anterior, tras la investigación y análisis de los archivos sonoros de versiones populares del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*. Por ello, concluimos:

El *tema musical* como *idea musical* se transmite esencialmente invariado, mediante las *versiones*, como medios simplificados de comunicar un mensaje, en

distintos géneros y estilos musicales, entre ellos los llamados *populares*. Es elemento *discursivo* y por tanto *sustantivo* e intrínseco de la música como lenguaje, al que trasciende como conjunto de sonidos reales ejecutado por un intérprete concreto o por una sucesión de intérpretes distintos en momentos y lugares diferentes, por lo que es transformado, al menos superficialmente, en sus componentes *adjetivos* o extrínsecos dando lugar a un nuevo objeto musical que puede ser, en su caso, un producto industrial. Estos productos llamados *versiones*, son transformados 1) por cambio del contexto estructural en que se inserta un tema musical original; 2) por una instrumentación distinta; 3) posibilitan el cambio de modo cultural del tema musical:

1. Tras los análisis de las partituras de la obra original y de los archivos sonoros de más de un centenar de versiones, observamos que el *tema musical* sigue siendo el mismo, invariante y reconocible a pesar de la movilidad cultural que ha sufrido tras su inserción en dichas versiones. La primera razón es intrínsecamente musical: La estructura del tema musical, de preponderante naturaleza melódica, pero perfilado sobre un fondo contrapuntístico, no ha cambiado en sus elementos esenciales, aunque lo hayan hecho los demás elementos constitutivos de la pieza musical que lo contiene, tanto los sustantivos o intrínsecos (ritmo, armonía, textura y forma), referidos al contexto estructural, como los adjetivos o extrínsecos, referidos al proceso comunicativo (timbre y color de los sonidos; expresión y enunciación del discurso musical; instrumentación; medios tecnológicos).

2. La *instrumentación* es el factor adjetivo transversal, decisivo en el proceso de cambio de modo cultural y de éxito social. El instrumento solista (la guitarra), en adecuada combinación con otros (la orquesta), convierte el carácter adjetivo de su timbre (medio físico) en valor sustantivo (mensaje) para la percepción del oyente (receptor). Ello contribuye decisivamente al éxito de la obra original y propicia el fenómeno cultural e industrial de sus consecuentes versiones populares. No obstante, la tendencia en la evolución diacrónica de dicho fenómeno lleva a ser estas versiones paulatinamente realizadas con otros medios instrumentales, que las caracterizan y adjetivan de modo variado y distinto al original.

3. El cambio estructural de la pieza, unido al cambio de elementos extrínsecos (instrumentales) puede producir un *cambio de contexto o modo cultural*, de género y estilo musical. Esta traslación es condicionada por los procesos sociales e industriales que provocan la eclosión de versiones en un tiempo histórico y unas áreas culturales determinadas. El *Adagio* original del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo y las versiones populares realizadas de su tema melódico se benefician mutuamente de las posiciones simbólicas ocupadas en sus respectivos ámbitos socio-culturales, produciendo en conjunto una sinergia que coadyuva al éxito artístico y comercial de éstas y del propio *Adagio* original. Se crea, por tanto, un sistema de relaciones económicas a partir de un fenómeno cultural diacrónico, continuo y abierto, que sucede durante más de medio siglo (1960-2015), y nada impide su probable continuidad.

De estas conclusiones principales, referidas a la hipótesis planteada al inicio de esta investigación y a cada una de las tres subhipótesis, se deducen otras conclusiones secundarias. En este fenómeno de naturaleza cultural, cuyo objeto es musical, de motivación económica y mediaciones comunicativas, en que parecen primar estas últimas características sobre las exclusivamente artísticas, aunque hay que considerar y valorar, no obstante, la evidente calidad de factura e interpretación de muchas de las piezas musicales analizadas. Esto último nos lleva a considerar, aunque con evidentes intersecciones, dos tipos de conclusiones sobre este fenómeno: culturales y musicales.

Consideraciones culturales

1. *El éxito general* de la obra de Joaquín Rodrigo se debe al *éxito particular* del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* y su posterior *popularización*. Es un hecho de origen individual debido a su talento y circunstancias vitales de creación; desarrollado en un contexto social, geográfico y temporal determinado, propicia la realización múltiple de versiones; éstas propician el cambio de contexto social, modo cultural y género musical del tema musical originario, mediante la acción de diferentes tipos de músicos y su recepción por públicos diversos.
2. *La popularización* de la música culta implica una cuantificación positiva en lo social (más público) y en lo económico (artista-empresario); y en sus versiones populares

una cualificación positiva en lo tecnológico, pero no necesariamente en lo artístico (técnico e interpretativo). No tenemos certeza del origen folclórico o popular tradicional del tema musical del *Adagio* del *Concierto de Aranjuez*, pero sí de al menos dos aspectos que confirman su hibridación y su capacidad paradigmática de *movilidad cultural*:

- Se adapta como tema musical a todo contexto cultural: supera todo tipo de mediaciones –socialidades, institucionalidades, tecnicidades y ritualidades– entre las matrices culturales originarias y las competencias de recepción. De ahí su funcionamiento excelente como pieza de repertorio clásico de concierto desde su creación individual (modo culto), y su recepción posterior por públicos diversos, como versiones populares, en los más variados géneros y estilos musicales (modo popular).
 - La presencia de elementos musicales procedentes del modo popular tradicional en varios pasajes y estilemas de la obra clásica original, son características de *hibridación cultural* y de *fusión musical* profunda, y le dan un doble aspecto estilístico: 1º popular (flamenco y folclore en el ritmo y armonía del primer movimiento; *cadenzas* y escalística del segundo movimiento; idiomatismo y tímbrica de la guitarra a lo largo de la obra); 2º culto (forma sonata; orquesta sinfónica).
3. La parte en *modo culto* de nuestro objeto de estudio, el *Concierto de Aranjuez* original, ya es híbrido en su génesis: popular-tradicional/culto (aire flamenco/forma sonata), aunque el conjunto discursivo quede fijado por el formalismo académico y la estética de la composición musical de la década de los años treinta del siglo XX. De la parte culta podemos decir que una interpretación u otra es distinta, mejor o peor, más o menos fiel al texto original (en detalles rítmicos, melódicos y armónicos no relevantes), y con diferencias de tempo, carácter expresivo o timbre, según sea tocada por otras manos en otro tiempo y lugar; pero en este modo cultural la *versión* distinta, conceptualmente, no existe: siempre es formalmente la misma obra, la original.

4. El conjunto de versiones en *modo popular masivo* (las 109 analizadas y las –por ahora– desconocidas), sigue el proceso de hibridación, fusión y evolución temporal constante e infinito, trascendiendo la obra original; no condicionado a la fijación de cánones académicos sino a fórmulas comerciales determinadas por la industria. De la parte pop siempre podrán resultar, además de interpretaciones distintas de la misma obra, obras formalmente distintas, al cambiar el contexto estructural y pragmático que contiene el tema musical; en este caso sí son otras versiones.
5. En cuanto a la *evolución temporal y espacial* de las obras musicales en su *contexto social*, desde su publicación hasta la actualidad, se observa una evidente estabilidad y regularidad en la representación pública del original culto, y una constante producción de versiones populares. Asimismo se da: 1) una expansión espacial, territorial, que llamamos *internacionalización* por su transcendencia de los español originario a lo latino en general y de ahí a lo mundial; y 2) una *desterritorialización* del tema original al perderse la noción de su origen geográfico y el vínculo con éste en la mayoría de las versiones populares, tanto en las letras como en la instrumentación.
6. *Significado comunicativo*: El fenómeno de las versiones populares de música clásica conlleva, en el aspecto de la relación obra-público (mensaje-receptor) varias consecuencias: 1) Ampliar índices de audiencia. 2) Conectar con segmentos más amplios y variados de oyentes. 3) Difundir la música clásica en general. 4º Contribuye a abrir el campo de visión como oyentes-receptores-consumidores de ciertos sectores de público.
7. *Enriquecimiento cultural y económico*: El hecho de que sobre el tema del *Adagio* se hayan compuesto tantas versiones, en estilos y géneros musicales tan variados, supone un enriquecimiento cultural y económico recíproco:
 - Cultural, porque propicia el acercamiento a la música clásica de un público popular masivo, permite constatar la ausencia de verdaderas barreras entre modos culturales para la música, y propicia el trasvase de elementos musicales entre géneros musicales distintos.

- Económico, porque aumenta la difusión internacional y las posibilidades de ventas y negocio de la obra original de Rodrigo, de las versiones populares y de la música en general (en especial del repertorio de los géneros ligeros y populares).
8. *Ampliación del campo social*: Este doble enriquecimiento tiene, por un lado, un carácter sinérgico por el que se refuerza el sentido social del conjunto de las piezas musicales (original clásico y versiones clásicas y populares) y su visibilidad desde el punto de vista publicitario en distintos ámbitos sociales y, por tanto, en tipos de emisoras de radio y secciones de los departamentos de ventas de discos. Por ello, de la suma de la obra original con las versiones, resulta un producto musical enorme y heterogéneo, pero unido por un tema melódico común que, en su conjunto, abarca distintos modos culturales y un espacio social muy amplio, llegando prácticamente a todas las clases y fracciones de clase sociales, además de realizarse en distintos géneros y estilos musicales, tanto específicos como híbridos o fusionados.
9. *Fenómeno cultural abierto e inconcluso*: Mientras la obra original para guitarra de Joaquín Rodrigo es un conjunto cerrado (incluso dado el improbable hallazgo de manuscrito desconocido), el fenómeno de las versiones populares del *Adagio* es abierto. En los casi sesenta años transcurridos desde la primera de ellas, no han cesado de aparecer nuevas versiones y la frecuencia de su aparición, y por tanto el proceso de popularización, se ha ido acelerando hasta, al menos, duplicarse en los últimos treinta y cinco años. El fenómeno ha ido acrecentándose con el tiempo y todavía no ha concluido; nada impide la realización de nuevas versiones en diversos géneros musicales. Es, por tanto, un fenómeno culturalmente abierto y temporalmente inconcluso.

Consideraciones musicales

1. *Diversidad y simplicidad de los nuevos contextos estructurales del tema musical*: Desde la mayor complejidad estructural de la obra original (predominio de la forma) hasta las versiones estructuralmente más simples y diversas en su forma, a su vez producto de los variados objetivos de producción industrial según los

distintos públicos destinatarios (predominio de la función). Estas versiones, más simples estructuralmente y presuntamente más rentables económicamente, hacen el camino inverso –de lo complejo a lo simple– que los elementos musicales tomados por el autor de la obra original, que van de lo supuestamente simple de los temas y elementos populares a la evidente complejidad de una obra estructurada según los cánones del neoclasicismo musical académico de la primera mitad del siglo XX.

2. *De la forma musical a la función social:*

- La obra musical que contiene el tema original es un *Concierto* para guitarra y orquesta sinfónica en tres movimientos; 1) es el modelo y punto de partida de las versiones populares; 2) como obra de arte se caracteriza por su complejidad formal y exigencia técnica e interpretativa; 3) *a priori* es mayor su interés y significado musical que comercial: hay un predominio de la forma; 4) por su pregnancia, tiene influencia en músicas populares, como el *jazz* y la canción ligera; 5) difunde internacionalmente la obra de Rodrigo.
- En las versiones populares, en función del género musical de cada una de las piezas, se observa que: 1) hay un predominio de la función social y del objetivo comercial sobre su complejidad formal y exigencia técnica y expresiva; 2) tienden a la *libertad expresiva* del tema musical y de la organización estructural de sus nuevos contextos comunicativos (piezas musicales y sus interpretaciones particulares) con respecto al modelo (obra) original y sus pautas escritas. De ello se infiere que su objetivo es llegar al público masivo antes que el original, con sus largos desarrollos temáticos, rigor interpretativo exigido al emisor (intérprete) y de atención mantenida al receptor (público).

3. *Evolución instrumental de las versiones populares:*

- Del *Adagio* de un *Concierto* original para guitarra y orquesta se versionan, por un lado, temas instrumentales con primacía de la guitarra pero con intervención cada vez más notoria de nuevos y diversos instrumentos en

función solista; y por otro lado, canciones, que se hacen más populares por la mayor capacidad comunicativa de la voz y la semántica de la letra cantada.

- La versión para canto y guitarra titulada *Aranjuez ma pensée*, estaría justificada considerando los aspectos exclusivamente musicales, porque es una pieza de distinto género musical, al ser una canción con una parte vocal, una letra que no aparece en el original, y una parte de guitarra más sencilla que la de aquél, manteniendo el mismo modo cultural.
4. *Función propedéutica*: Las versiones instrumentales ligeras editadas por el autor como *Aranjuez ma pensée* (y *Aranjuez mon amour* para canto y piano) suponen una posibilidad de acceso menos exigente a la obra: 1) en la recepción, para el público popular en general por su fácil escucha; 2) en la emisión, para el músico aficionado, por su menor grado de dificultad técnica y analítica; 3) para los estudiantes medios de guitarra, canto y piano por su función propedéutica: para los guitarristas, especialmente, puede suponer un paso previo al acceso posterior a la obra original completa con mayores garantías de éxito cuando aún no están suficientemente preparados, técnica o musicalmente, para abordar su interpretación con la excelencia artística que merece la obra.
5. *La guitarra*, pese a su consideración habitual como instrumento de carácter simplemente popular, participa significativamente en la música producida en los tres modos culturales considerados y en sus amplios espacios de intersección, todos igualmente inherentes a su naturaleza. Por ello la consideramos:
- Instrumento culto, como demuestra su abolengo organológico, su abundante literatura histórica y contemporánea, escrita e interpretada para las élites culturales por el elenco histórico de grandes artistas – también élite cultural– que han compuesto e interpretado en ella y lo siguen haciendo.
 - Instrumento popular, tradicionalmente utilizado como principal acompañamiento del canto y la danza en diversos folclores europeos y

americanos, a los que ha contribuido en gran medida a dar sus formas actuales por la acción de multitud de artistas anónimos.

- Instrumento popular moderno y cosmopolita, omnipresente en los medios masivos de comunicación audiovisual, en los actuales folclores urbanos globalizados y en las músicas más nuevas y tecnológicamente avanzadas, comerciales y extendidas por todo el mundo.

Por último, en el transcurso de esta investigación, hemos descubierto la posibilidad de nuevas líneas de investigación sobre los archivos audiovisuales (vídeos) de versiones populares del *Adagio* que se pueden encontrar en los medios cibernéticos, así como en los archivos discográficos de las compañías comerciales, para dilucidar en el futuro un número cercano a una estimación hipotética razonable sobre su totalidad, así como las demás características musicales y consideraciones sociales y culturales sobre este nuevo corpus. Esto contribuiría a completar el conocimiento sobre los consecuentes populares de la obra musical Joaquín de Rodrigo. Asimismo se puede actuar en consecuencia con otros temas, similares o no, populares o no, tanto del mismo como de otros autores, que tengan en común el haber trascendido su modo cultural y género musical originarios.

VII. REFERENCIAS

7.1. Diccionarios y manuales

CASARES, E. (Dir.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Fundación Autor-SGAE.

HERRERA, F. (Ed.) (2004). *Enciclopedia de la guitarra. Biografías, danzas, organología, historia, técnica*. Valencia: Piles (2ª ed.).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe (22ª ed.).

SAUSSURE, F. (1969). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada (7ª ed.). (Publicación original, 1915).

7.2. Comunicación, sociología

ADELL, J. (1995). *La ficción del original. Sobre la práctica de la versión en la música popular contemporánea*. Valencia: Episteme.

ADELL, J. (2005a). Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías. En J. Ruesga (Comp.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (pp. 15-28). Sevilla: Area de Cultura del Ayuntamiento.

ADELL, J. (2005b). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología. En J. Ruesga (Comp.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (pp. 137-150). Sevilla: Area de Cultura del Ayuntamiento.

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (1969). Sociología del arte y de la música. En *La sociedad. Lecciones de sociología* (pp. 103-117). Buenos Aires: Proteo.

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (1998). Industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 165-212). Valladolid: Trotta. (Publicación original, 1969).

ADORNO, T. W. (2004). *Teoría estética*. Obra completa, 7. Madrid: Ediciones Akal. (Publicación original, 1970).

ADORNO, T. W. (2006). *Escritos musicales, I-III*. Obra completa, 16. Madrid: Ediciones Akal. (Publicación original, 1970).

ADORNO, T. W. (2008). *Escritos musicales, IV*. Obra completa, 17. Madrid: Ediciones Akal. (Publicación original, 1982).

ADORNO, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Obra completa, 14. Madrid: Ediciones Akal. (Publicación original, 1973).

AIX, F. (2005). Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas. En J. Ruesga (Comp.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (pp. 119-135). Sevilla: Area de Cultura del Ayuntamiento.

de AGUILERA, M. (2008). El encuentro entre la comunicación y la música: razones, criterios, enfoques. En J. Adell, M. de Aguilera, A. Sedeño (Eds.), *Comunicación y música I. Lenguaje y medios* (pp. 9-47). Barcelona: UOC.

de AGUILERA, M., ADELL, J., y SEDEÑO, A. (2008). *Comunicación y Música II. Tecnologías y audiencias*. Barcelona: UOC.

de AGUILERA, M., ADELL, J., y BORGES, E. (Coord.). (2010). *Hibridando el saber. Investigar sobre comunicación y música*. Málaga: SPICUM Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

de AGUILERA, M., ADELL, J., y BORGES, E. (2010). Apropiaciones imaginativas de la música en los nuevos escenarios comunicativos. En *Comunicar*, 34, 35-44.

ALCALDE, J. (2007). *Música y Comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fragua.

ATTALI, J. (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico.

BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de cultura económica.

BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana Ediciones. (Publicación original, Les Editions de Minuit, 1979).

BUENO, G. (2004). *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica. (Publicación original, 1996).

CASTORIADIS, C. (1997). El imaginario social instituyente. En *Zona Erógena* nº 35. Descargado de [http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis_Cornelius-El Imaginario Social Instituyente.pdf](http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis_Cornelius-El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf). (Descargado, 28/03/2016).

ECO, H. (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets. (Publicación original, 1965).

FRESARD, O. (2006). El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos. En *Trasversales*, nº 2, primavera 2006. <http://www.fundanin.org/fressard.htm>. (Descargado, 29/03/2016).

GARCÍA CANCLINI, N. (1999). Noticias recientes sobre la hibridación. *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad de Etnomusicología*. J. Aiats, y K. Sánchez Ekiza (Eds.). Rentería, 1999; Faro, 2000.

GARCÍA CANCLINI, N. (2008). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós. (Publicación original, 1990).

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. (Publicación original, 1962).

HAUSER, A. (1974). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama. 3 volúmenes.

MARCO, T. (2004). Creación musical y medios de comunicación. En *Comunicar*, 23, 49-55.

MARTÍ, J. (2000). Músicas populares actuales. Problemas de definición. En *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.

MARTÍN BARBERO, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili (3ª ed.). (Publicación original, 1987).

NEGUS, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós. (Publicación original, 1999).

PARDO, J. (2007). *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

RUESGA, J. (Comp.). (2005). *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

SACKS, O. (2009). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama.

7.3. Historia, estética y análisis musicales

AUSERÓN, S. (1995). *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular*. Valencia: Episteme.

BLANNING, T. (2011). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.

BROUWER, L. (1982). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Ed. Letras cubanas.

BROUWER, L. (2004). *Gajes del oficio*. La Habana: Ed. Letras cubanas.

BROUWER, L. (1993). Brouwer por Brouwer: mi música. En E. Rioja (Coord.), *La guitarra en la historia*, vol. 4 (pp. 83-90). Córdoba: Ediciones La posada.

CRUCES, C. (2008). El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el nuevo flamenco y la negación del Padre jondo. En M. de Aguilera, J. Adell, y A. Sedeño (Eds.), *Comunicación y Música II. Tecnologías y audiencias* (pp. 167-210). Barcelona: UOC.

DONÀ, M. (2008). *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rythm Press.

FALLA, M. (1922). La proposición del «cante jondo». En *El Defensor de Granada*, 21/30/1922.

FORTE, A. y GILBERT, S. E. (2003). *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Idea books. (Publicación original, 1982).

FRITH, S. (1987). Hacia una estética de la música popular. En R. Leepert y S. McClary (Eds.), *The politics of composition, performance and reception* (pp. 133-172). Cambridge University Press.

FUBINI, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.

GARCÍA LABORDA, J. (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Editorial Alpuerto.

GARCÍA LORCA, F. (1922). Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo». Conferencia leída en el Centro Artístico de Granada, 19/02/1922. Granada: Ed. Urania, 1922.

GIOIA, T. (2002). *Historia del jazz*. Madrid: Turner Fondo de Cultura Económica (Publicación original, 1997).

HENTOFF, N. (Co editor de *The jazz review*). (1960). Notas a la edición original de *Sketches of Spain* [LP]. Nueva York, 1959. Sony 01-065142-10.

IBARRETXE, G. (2006). El conocimiento científico en investigación musical. En M. Díaz (Coord.), *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa.

LARUE, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books.

LORENZO, M. y A. (2004). *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau.

MARCO, T. (1981). *Historia General de la Música*. Vol. 4. *El siglo XX*. Madrid: Alpuerto (2ª ed.).

MARCO, T. (1983). *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza música.

MARCO, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.

MARTÍN TENLLADO, G. (1991). *Eduardo Ocón. El nacionalismo musical*. Málaga: Seyer.

NAGORE, M. (2004). El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. En *Músicas al Sur. Revista Electrónica Musical* nº 1 (Uruguay, Enero 2004), 10 pp.

PALISCA, C. (1983). *La música del Barroco*. Buenos Aires: Leru. (Publicación original, 1968).

PÉREZ CUSTODIO, D. (2005). *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad y la Diputación de Cádiz.

ROBERTSON, A. y STEVENS, D. (Eds.). (1983). *Historia General de la Música*. 4 volúmenes. Madrid: Alpuerto (6ª ed).

SALAZAR, A. (1972). *La música de España*. 2 volúmenes. Madrid: Espasa-Calpe, colección austral. (Publicación original, 1953).

SCHAAP, P. (1997). Notas a la reedición facsímil de 1997, de *Sketches of Spain* [LP], Miles Davis-Gil Evans (1960). Columbia CL 1480.

SCHAEFFER, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música. (Publicación original, 1966).

SCHÖNBERG, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical. (Publicación original, 1967).

SCHÖNBERG, A. (2005). *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea books. (Publicación original, 1950).

SOKOLOV, A. (2005). *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Zöller & Lévy. (Publicación original, 1992).

TARASTI, E. (1994). *A Theory of musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

ZAMACOIS, J. (1982). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor (5ª ed.).

7.4. Biografías y estudios sobre Joaquín Rodrigo

GALLEGO, A. (2003). *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, J. (2005). La labor crítica de Joaquín Rodrigo en el diario *Pueblo* (1940-1946). En J. Suárez-Pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (pp. 403-415). Valladolid: UVA.

IGLESIAS, A. (Ed.). (1999). *Escritos de Joaquín Rodrigo*. Madrid: Alpuerto.

KAMHI, V. (1995). *De la mano de Joaquín Rodrigo. La historia de nuestra vida*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo. (Publicación original, 1986).

LÓPEZ GONZÁLEZ, J. (2008). La magia de la sala oscura: Joaquín Rodrigo y el cine. En J. Suárez-pajares (Ed.), *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta* (pp. 143-169). Valladolid: UVA.

MARTÍN COLINET, M. (2004). *La música pianística de Joaquín Rodrigo*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

MORENO GUIL, M. (2014). *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. Tesis doctoral. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

MOYANO, E. (1999). *Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo*. Barcelona: Editorial Planeta.

SOPEÑA, F. (1973). *Joaquín Rodrigo*. Madrid: Epesa (2ª ed.). (Publicación original, Ministerio de Educación y Ciencia, 1946).

SUÁREZ-PAJARES, J. (2001). *Iconografía. Joaquín Rodrigo. Imágenes de una vida plena*. Madrid: Fundación Autor-SGAE.

SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.). (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid: UVA.

SUÁREZ-PAJARES, J. (Ed.). (2008). *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. Valladolid: UVA.

SUÁREZ-PAJARES, J. (2009). Joaquín Rodrigo y Julian Bream. Aspectos de una relación. En J. Gimeno (Coord.), *Nombres propios de la guitarra. Julian Bream* (pp. 113-138). Córdoba: Ediciones La Posada.

VAYÁ, V. (1977). *Joaquín Rodrigo. Su vida y su obra*. Madrid: Real Musical.

WADE, G. (1985). *Joaquín Rodrigo and the Concierto de Aranjuez*. Leeds: Mayflower Enterprise.

WADE, G. (1996). *Distant Sarabandes. The solo guitar music of Joaquin Rodrigo*. Leeds: GRM.

7.5. Historia y metodología de la guitarra

ARRIAGA, G. (Coord.). (2003). *Libros de música para vihuela 1536-1576*, [CD-ROM]. ISBN 84-95609-41-X. Córdoba: Música Prima y Ópera Tres.

AZPIAZU, J. (1961). *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

GALINDO, P. (1974). *Método de Guitarra Flamenca*. Valencia: Ed. Guillermo Lluquet.

LÓPEZ PALACIOS, A. (1999). La guitarra clásica en México: un panorama histórico. En E. Rioja (Coord.), *La guitarra en la historia*. Vol. 10 (pp. 65-67). Córdoba: Ediciones La Posada.

MARTÍNEZ PINILLA, P. (1998). *Narciso Yepes. Retrato de un hombre honesto*. Murcia: Ed. Autor.

MEDINA, E. (1958). *Método de guitarra flamenca*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

MOSER, W. (2009). *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*. Valencia: Piles Editorial de música. (Publicación original, 1996).

PUJOL, E. (1956). *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana. Vol.1. (Publicación original, 1934).

RADOLE, G. (1982). *Laúd, guitarra y vihuela. Historia y literatura*. Barcelona: Ediciones Don Bosco.

RAMOS, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario.

RIOJA, E. (Coord.). (1990-2001). *La guitarra en la historia*. 12 volúmenes. Córdoba: Ediciones La Posada.

SUÁREZ-PAJARES, J. (1997). Aquellos plateados años. La guitarra en el entorno del 27. En E. Rioja (Coord.), *La guitarra en la historia*. Vol. 8 (pp. 37-57). Córdoba: Ediciones La Posada, 1997.

TOBALINA, E. (2001). La música para guitarra clásica en el siglo XX. En E. Rioja (Coord.), *La Guitarra en la Historia*. Vol. 12 (pp. 133-178). Córdoba: Ediciones La Posada.

TOBALINA, E, (Ed.). (2004). *Nombres Propios de la Guitarra. Andrés Segovia*. Córdoba: Ediciones La Posada.

TOBALINA, E, (Ed.). (2014). *Nombres Propios de la Guitarra. Narciso Yepes*. Córdoba: Ediciones La Posada.

VALDIVIA, F. (2010). La popularización de la guitarra en España durante el siglo XVII. En M. de Aguilera, J. Adell, y E. Borges. (Coord.), *Hibridando el saber. Investigar sobre comunicación y música*. Málaga: SPICUM.

7.6. Artículos periodísticos

ÁLVAREZ-JUNCO, J. (2013, 22 diciembre). Los malos usos de la Historia. *El país*, p. 37.

MANETTO, F. (2010, 19 agosto). Nueva batalla por la cultura de masas. *El País*, p. 24.

MOLINA, C. (2010, 25 noviembre). La cultura sin cultura. *El País*, p. 33.

RUÍZ-ZAMORA, M. (2008, 15 noviembre). La comercialización como obra de arte. *El País*.

7.7. Audiovisuales

Eduardo FERNÁNDEZ. *Concierto de Aranjuez*. The English Chamber Orchestra, Barry Wordsworth (videgrabación). Consultada en www.youtube.com el 22/04/2016.

FICHMAN, N. y WEINSTEIN, L. (1991). *Shadows and Lighths. Joaquín Rodrigo at 90*. Rhombus Media with ZDF and RTP (Vídeo).

Paco de LUCÍA. *Concierto de Aranjuez, Adagio*. Orquesta sinfónica de Cadaqués, Edmon Colomer (videgrabación). Consultada en www.youtube.com el 22/04/2016.

Pepe ROMERO. *Concierto de Aranjuez*. DR SymfonyOrkestret, Frubeck de Burgos (videgrabación), 21/03/2013. Consultado en www.youtube.com el 22/04/2016.

John WILLIAMS. *Concierto de Aranjuez*. Orquesta sinfónica de la BBC, Sir Simon Rattle (videgrabación) *BBC 111th. Proms 2005. Live from the Royal Albert Hall*. Consultado en www.youtube.com el 22/04/2016.

Narciso YEPES. *Adagio del Concierto de Aranjuez*. Orquesta Filarmónica de Berlín, Frühbeck de Burgos (videgrabación). Consultado en www.youtube.com el 22/04/2016.

7.8. Páginas web consultadas

Rodrigo, Joaquín. (<http://www.joaquin-rodrigo.com/index2.html>).

<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2002/frames.html>.

<http://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/santana/disco/3354/>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Ernesto Cort%C3%A1zar II](http://es.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Cort%C3%A1zar_II). Consuta 16/12/2013.

<https://www.ginamariahidalgo.com/es/music.asp>. Acceso 17/12/2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ten_Tenors. Acceso 23/12/2013.

http://es.wikipedia.org/wiki/Nana_Mouskouri. Acceso 25/12/2013.

http://es.wikipedia.org/wiki/Altemar_Dutra. Acceso 25/12/2013.

http://es.wikipedia.org/wiki/Gloria_Lasso. Acceso 27/12/2013.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Manzanita>. Acceso 29/12/2013.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Dalida>. Acceso 19/01/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Massimo_Ranieri. Acceso 25/01/2014.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Milva>. Acceso 31/01/2014.

<http://www.amazon.com/Jazz-lounge-Fascinating-Bobby-Durham/dp/B0007Y3SDK>.
acceso 08/02/2014.

<http://www.secondhandsongs.com/work/111671/versions#nav-entity>. 05/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Chet_Baker. Acceso 09/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Jim_Hall. Acceso 09/02/2014.

<http://www.jazzdiscography.com/Artists/Montoliu/tete-disc.php>. Acceso 09/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Tete_Montoliu. Acceso 09/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Desmond. Acceso 09/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Roland_Hanna. Acceso 11/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9%C3%A8ne_Segara. Acceso 10/02/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Chet_Atkins. Acceso 27/05/2014

http://es.wikipedia.org/wiki/Tommy_Emanuel. Acceso 27/05/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Herb_Alpert. Acceso 10/06/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Andr%C3%A9. Acceso 10/06/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Waldo_de_los_R%C3%ADos. Acceso 21/06/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Borelly. acceso 25/07/2014.

<http://www.lastfm.es/music/Manu+Klein>. Acceso 27/07/2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Raymond_Lef%C3%A7vre. Acceso 31/07/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Werner_M%C3%BCller. Acceso 29/08/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Fausto_Papetti. Acceso 4/09/2014.

<http://franckpourcel.com/discography/classical-mood-vol-3-1061>. Acceso 6/09/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Los_Rel%C3%A1mpagos. Acceso 17/09/2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Rosenberg_Trio. Acceso 18/09/2014.

<http://www.discogs.com/artist/282119-Rosenberg-Trio-The>. Acceso 18/09/2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/Nini_Rosso. Acceso 26/09/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Uli_Jon_Roth. Acceso 27/09/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/The_Shadows. Acceso 3/10/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Los_Indios_Tabajaras. Acceso 10/10/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Gheorghe_Zamfir. Acceso 11/10/2014.

<http://www.philipcatherine.com/pages/english/discography.html>. Acceso 13/10/2014.

http://es.wikipedia.org/wiki/Tarja_Turunen. Acceso 25/04/2015

<http://www.discogs.com/artist/559173-Jean-Claude-Borelly>. Acceso 28/04/2015

<http://www.discogs.com/Louis-Clark-Royal-Philharmonic-Orchestra-The-Classics-In-Rhythm/release/6388918>. Acceso 28/04/2015

<http://www.discogs.com/James-Last-Concierto-De-%C3%89xitos-/master/782579>. Acceso 30/04/2015.

<http://www.discogs.com/Danielle-Licari-Classics-Pour-Une-Voix/master/700335>.
Acceso 10/05/2015.

<http://www.discogs.com/artist/2200573-Giovanni-Marradi>. Acceso 14/05/2015.

<http://www.discogs.com/Claude-Ciari-Asturias/release/6055716>. Acceso 17/05/2015

<http://www.discogs.com/Caravelli-Romantique/release/5219082>. Acceso 26/05/2015.

<http://www.discogs.com/Jake-Shimabukuro-Dragon/master/464255>. Acceso
29/05/2015

Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/concierto-de-aranjuez-2>. Acceso 31/05/2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Charlie_Mariano. Acceso 15/08/2015.

<http://www.discogs.com/artist/252611-Charlie-Mariano?page=2>.

<http://www.discogs.com/artist/635890-Orchester-Anthony-Ventura>. Consulta
16/08/2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Francis_Goya. Acceso 21/11/2015

<http://www.discogs.com/Francis-Goya-Guitarra-Romantica/release/2018806>. Acceso
21/11/2015.

<http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/Historia/index.html>. Acceso
1/12/2015.

<http://www.bluenote.net/jazzreviews/reviews/14>. Acceso 28/12/2015.

<https://www.sfjazz.org/events/2015-16/0911/chick-corea>. Acceso 28/12/2015.

<http://es.scribd.com/doc/16826656/Third-Stream-La-utopia-de-la-musica-sin-fronteras>. Consulta 25/02/2016.

http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis_Cornelius-El_Imaginario_Social_Instituyente.pdf. Acceso 28/03/2016.

<http://www.fundanin.org/fressard.htm>. Acceso 14/04/2016.

<https://es.scribd.com/doc/89426188/Gerard-Genette-Palimpsestos#scribd>.

<http://biblioteca.aranjuez.es/es/consulta/busqueda.cmd>.

<http://guitarra.artepulsado.com>

7.9. Partituras

COREA, Chick. (2006). Spain. En Leonard, H. (Ed.) *The Real Jazz Solos book, for C instruments*. ISBN: 978-1-4234-1093-5. Sixth Edition.

FALLA, M. (1976). *Ommagio per Chitarra. Scrito per le Tombeau de Debussy*. Milán: Ricordi. (Publicación original, Londres: Chester, 1926).

RODRIGO, J. (1959/1979). *Concierto de Aranjuez*. Partitura para guitarra. Autor. Madrid.

RODRIGO, J. (1957). *Concierto de Aranjuez for guitar and Orchestra*. Schott, Mainz.

RODRIGO, J. (1988). *Aranjuez, ma pensée*. Para piano solo. Madrid: EJR.

RODRIGO, J. (1988). *Aranjuez, ma pensée*. Para guitarra sola. Madrid: EJR.

RODRIGO, J. (1988). *Aranjuez, ma pensée*. Para voz y guitarra. Madrid: EJR.

RODRIGO, J. (1988). *Aranjuez, mon amour*. Para voz y piano. Madrid: EJR.

7.10. Discografía

ANTHONY, R. (1967). *Aranjuez, Mon amour*. [Orquesta, Tony Osborne]. [Disco Single]. Compañía del gramófono-Odeón, Barcelona. B. 29841.

RODRIGO, J. (1940). *Concierto de Aranjuez, para guitarra y orquesta*. [Regino Sainz de la Maza y la Orquesta Nacional de España. Ataúlfo Argenta]. [EP]. Columbia, RG 16068. (1948).

RODRIGO, J. (1940). *Concierto de Aranjuez (Adagio)*. [Miles Davis, Gil Evans]. En *Sketches of Spain* [LP]. Nueva York: Sony 01-065142-10. (1959/1960).

VIII. ANEXOS

8.1. Tablas y gráficos

8.1.1. Fecha de publicación de versiones

Fecha de comercialización del producto: si la fecha de composición es significativa en el análisis histórico y estilístico, la fecha de publicación es significativa en el análisis económico, social y comunicativo (como evolución temporal de un producto de la Industria Cultural).

Listado de intérpretes, títulos y fecha de versiones analizadas en este trabajo, por géneros musicales y orden alfabético:

Clásico Instrumental No Original

1. Maurice André. *Concierto de Aranjuez*. 1983.
2. Julian Bream. *Concierto de Aranjuez*. 2004.
3. Caravelli (Claude Vasori). *Aranjuez mon amour*. 2004.
4. Manuel Cubedo. *En Aranjuez con tu amor*.
5. Eternity II [intérpretes y fecha desconocidos]
6. Sergio Gallardo. 2001.
7. James Galway. *En Aranjuez con tu amor*. 2004.
8. Intimate Orchestra. *Concierto de Aranjuez*. 1998.
9. Raymond Lefevre. *Concierto de Aranjuez*. 2005.
10. Paul Mauriat. 1975. 1993.
11. los Mayas. *Concerto d'Aranjuez*. 1971.
12. Pranck Pourcel. *Aranjuez mon amour*. 1967, 1992.
13. André Rieu. *Concierto de Aranjuez*. 2005.
14. The Rosenberg Trio. 1998
15. Turibio Santos. 2004.
16. Xuefei Yang. [fecha, lugar y orquesta desconocidos]

Clásico vocal no original

17. Amici Forever. *En Aranjuez con tu amor*. 2006.

18. Charles Aznavour. *En Aranjuez con tu amor*. [sin fecha]
19. Andrea Bocelli. *En Aranjuez con tu amor*. 2002.
20. Sarah Brightman. *En Aranjuez con tu amor*. 1997.
21. Montserrat Caballé. *En Aranjuez con tu amor*. 1994.
22. José Carreras. *En Aranjuez con tu amor*. 1996.
23. Il Divo. *En Aranjuez con tu amor*. 2006.
24. Plácido Domingo. *En Aranjuez con tu amor*. 2001.
25. Altamar Dutra (1940-1983). *En Aranjuez con tu amor*. 1997.
26. Dyango. *En Aranjuez con tu amor*. 2001. 2004.
27. Katherine Jenkins. *En Aranjuez con tu amor*. 2005
28. Fernando Lima. *En Aranjuez con tu amor*. 2008.
29. Liriel & Rinaldo. *En Aranjuez con tu amor* 2001.
30. Nana Mouskouri. *En Aranjuez con tu mi amor*. 2001. 1994.
31. The Ten Tenors. *En Aranjuez con tu amor*. 2010.

Pop vocal

32. Richard Anthony. Primera versión pop de *Aranjuez mon amour*. 1967.
33. Dalida. *Aranjuez la tua voce*. 1967.
34. Danny Daniel. *En Aranjuez con tu amor*. 2004.
35. Fabrizio de André. *Aranjuez mon amour*. 1967.
36. Arielle Dombasle. *En Aranjuez tu amor*. 2002.
37. José Feliciano. *En Aranjuez con tu amor*. 2001.
38. José Guardiola. *En Aranjuez con tu amor*. 1968.
39. Ginamaría Hidalgo. [sin fecha]
40. Jarcha. *En Aranjuez con tu amor*. [sin fecha]
41. Robert Jeantal. *En Aranjuez con tu amor*. 1992.
42. Gloria Lasso. *En Aranjuez con tu amor*. 2005.
43. Danielle Licari. *Concerto de Aranjuez*. 1969. 1973.
44. Manzanita. *En Aranjuez con tu amor*. 2001.
45. Jean Francoise Maurice. *Aranjuez mon amour*. 1988. (2002).
46. Milva & James Last. *En Aranjuez con tu amor*. [sin fecha]
47. Mina. *Aranjuez*. 2004.

48. Jairo Moreno. *Adagio. Concierto de Aranjuez*. 2005.
49. Said Mrad. *Aranjuez Mon amour*. 2006.
50. Los Mustang. *En Aranjuez con tu amor. Los singles (1964-1973) CD 1*, 2000.
51. Operatica. *Mon amour*. 2003.
52. Massimo Ranieri. *Aranjuez mon amour*. 2001.
53. Amalia Rodrigues. *Aranjuez mon amour*. 1997.
54. Paloma San Basilio. *En Aranjuez con tu amor*. 1987.
55. Helene Segara. *Aranjuez mon amour*. 2008.
56. Sonia Terol. *En Aranjuez con tu amor*. 2000.
57. Tarja Turunen. *En Aranjuez con tu amor* [sin fecha]
58. Iva Zanicchi. *En Aranjuez con tu amor*. 1983.

Pop instrumental

59. Mr. Acker Bilk. *Aranjuez mon amour*. 1979.
60. Herb Alpert & *The Tijuana Brass*. 1979.
61. Armik. "Rain Dancer". *Concierto de Aranjuez*. 1994.
62. Chet Atkins & Tommy Emmanuel. *Guitar Concierto de Aranjuez*. 1999.
63. Jean Claude Borelly. 1980.
64. Eddie calvert. *Aranjuez mon amour*. [fecha desconocida] anterior a 1978.
65. Claude Ciari. *Aranjuez, mon amour*. 1974.
66. Louis Clark & *Royal Philharmonic Orchestra*. *Aranjuez mon amour*. 1988.
67. Ernesto Cortazar. *Concerto de Aranjuez*. 2002.
68. Waldo de los Ríos. *Aranjuez mon amour*. 1998.
69. José Luis Encinas. *En Aranjuez con tu amor*. 2004.
70. Flauta de Pan. *El Concierto de Aranjuez*. [sin fecha]
71. Golden Guitar. *Aranjuez mon amour*. 1991.
72. Francis Goya. *Concerto d'Aranjuez*. 1976, 1979, 1991.
73. Trevor Jones. *En Aranjuez con tu amor*. 1996 y 1999.
74. Manu Klein. *En Aranjuez con tu amor*. 2004.
75. Lafayette. *Aranjuez mon amour*. 1968.

76. James Last & Maurice André. *Aranjuez mon amour*. 1977.
77. Werner Muller. *Aranjuez mon amour* 2007. grabación anterior a 1998.
78. Carlos Nuñez. *Aranjuez, Adagio*. 2005.
79. Fausto Papetti. *Aranjuez mon amour*. 1986, 1999.
80. Pan Pipes. *Aranjuez mon amour*. 1997.
81. Dilermando reis. *Aranjuez mon amour* [anterior a 1977].
82. Los Relámpagos; *En Aranjuez con tu amor (1965-1968) cd2*. 1968.
83. Nini Rosso. *en Aranjuez con tu amor*, 1992.
84. Uli Jon Roth. [sin fecha].
85. The Shadows. *Concierto de Aranjuez*. 1980.
86. Jake Shimabukuru. *En Aranjuez con tu amor*. 2005.
87. Cacho Tirao. *Adagio del Concierto de Aranjuez*. 2008.
88. Los Indios Tabajaras. *Aranjuez mon amour*, 1976.
89. Isao Tomita. *Concierto de Aranjuez*. 1978.
90. Ty Unwin Feat Joolz. *Concierto de Aranjuez*. Subido a youtube dic. 2013.
91. Tony Ventura. *Aranjuez*. 1998.
92. Gheorghe Zamfir. *Aranjuez mon amour*. 1994.

Jazz - fusión

93. Laurindo Almeida & *The Modern Jazz Quartet*. 1978.
94. Michel Camilo & Tomatito. *Spain Again Intro*. 2000.
95. Philippe Catherine. *Aranjuez*. 1992.
96. Chick Corea. *Spain*. 1972.
97. Chick Corea & Gonzalo Rubalcaba. *Spain*. 2002.
98. Miles Davis. *Concerto de Aranjuez (adagio)*. 1960.
99. Jim Hall, Paul Desmond & Chet Baker *Sextet*. *Concierto de Aranjuez*, 1975.
100. Al Jarreau. *I Can recall*. 1996.
101. Jazz Lounge. *Aranjuez mon amour*. 2005.
102. Charlie Mariano. *En Aranjuez con tu amor*. 1995.

103. Giovanni Marradi. *Concerto de Aranjuez*. 1999.
104. Tete Montoliu Trio. *Concierto de Aranjuez*. 1990.
105. Arturo Sandoval & Irakere. *Concierto de Aranjuez*. [sin fecha]
106. Carlos Santana. *En Aranjuez con tu amor*. 1994.
107. Ximo Tebar. *En Aranjuez con tu amor*. 1995.
108. Trompeta, órgano y contrabajo. [intérpretes y fecha desconocidos]
109. Bebo Valdés y Diego El cigala. *en Aranjuez con tu amor*. 2005.

8.1.2. Tabla cronológica de publicación de versiones

| AÑO 1ª PUBLICACIÓN | INTÉRPRETE [año reedición] | GÉNERO |
|--------------------|----------------------------------|---|
| 1960 | Miles Davis | Jazz |
| 1967 | R. Anthony Dalida De André | Pop Vocal (PV) |
| | F. Pourcel [1992] | Clásico Instrumental No Original (CINO) |
| 1968 | J. Guardiola | PV |
| | Lafayette Los Relámpagos | Pop Instrumental (PI) |
| 1969 | D. Licari [1973] | PV |
| 1970 | | |
| 1971 | Los Mayas | CINO |
| 1972 | Chick Corea | J |
| 1973 | Los Mustang* (1964-1973) [2000] | PV |
| 1974 | C. Ciari | PI |
| 1975 | P. Mauriat [1993] | CINO |
| | Jim Hall | J |
| 1976 | D. Reis* | PI |

| | | |
|------|--|------|
| | Tabajaras Francis Goya [1979, 1991] | |
| 1977 | J. Last & M. André [2001] | PI |
| 1978 | E. Calvert* | PI |
| | I. Tomita | |
| | I. Almeida MJQ | J |
| 1979 | Acker Bilk | PI |
| | H. Alpert | |
| 1980 | Borelli | PI |
| | The Shadows | |
| 1981 | | |
| 1982 | Anthony Ventura [1993, 2012] | PI |
| 1983 | M. André | CINO |
| | I. Zanichi | PV |
| 1984 | | |
| 1985 | | |
| 1986 | F. Papetti [1999] | PI |
| 1987 | P. San Basilio | PV |
| 1988 | J. F. Maurice [2002] | PV |
| | L. Clark | PI |
| 1989 | | |
| 1990 | Tete Montoliu Trio | J |
| 1991 | Golden Guitar | PI |
| 1992 | R. Jeantal | PV |
| | N. Rosso | PI |
| | P. Catherine | J |
| 1993 | | |

| | | |
|------|---|-----------------------------------|
| 1994 | M. Caballé N. Mouskouri [2001] | Clásico Vocal No Original CVNO |
| | Armic Zamfir | PI |
| | Santana [2009] | J |
| 1995 | Charlie Mariano | J |
| | Ximo Tebar | |
| 1996 | J. Carreras | CVNO |
| | T. Jones [96-99] | PI |
| | Al Jarreau | J |
| 1997 | S. Brightman A. Dutra | CVNO |
| | Amalia Rodrigues | PV |
| | Pan Pipes | PI |
| 1998 | Intimate Orquestra Rosenberg trio | CINO |
| | J. F. Maurice | PV |
| | W. de los Ríos | PI |
| 1999 | C. Atkins | PI |
| | G. Marradi | J |
| 2000 | S. Terol | PV |
| | M. Camilo & Tomatito | J |
| 2001 | S. Gallardo | CINO |
| | P. Domingo Dyango [2004] Lyriel & Rinaldo | CVNO |
| | J. Feliciano | PV |

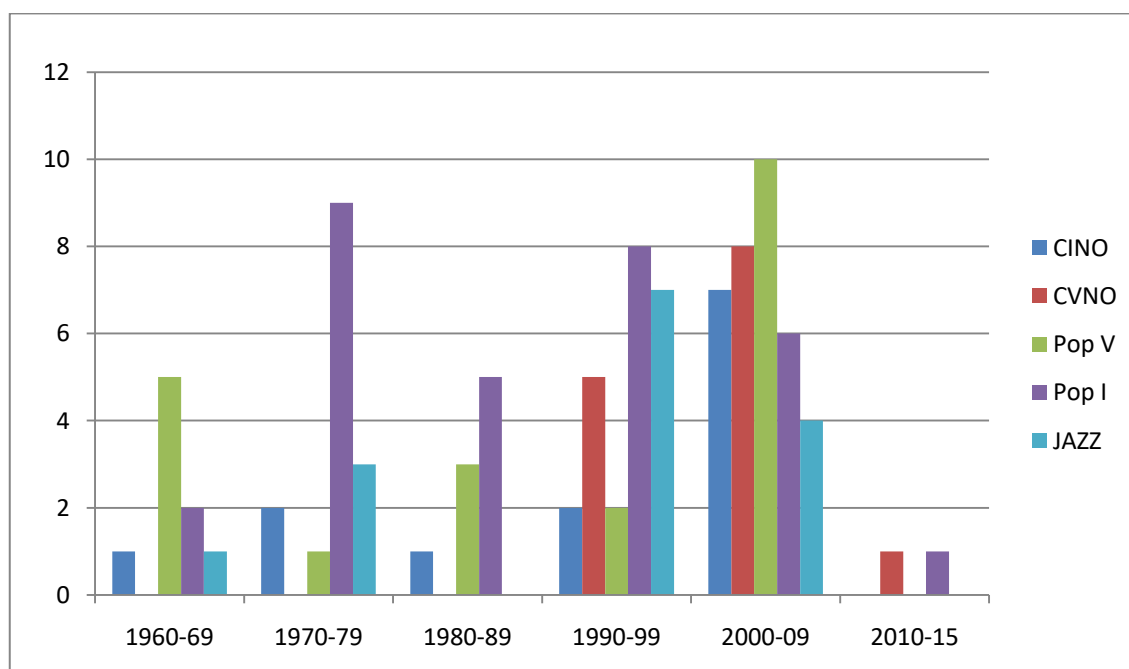
| | | |
|------|--|------|
| | Manzanita | |
| 2002 | Bocelli | CVNO |
| | Dombasle | PV |
| | Cortazar | PI |
| | Corea & G. Rubalcaba | J |
| 2003 | Operatica | PV |
| 2004 | J. Bream Caravelli Galway T. Santos | CINO |
| | D. Daniel Mina | PV |
| | J. L. Encinas M. Klein | PI |
| | Lefevre A. Rieu | CINO |
| | K. Jenkins | CVNO |
| 2005 | G. Lasso J. Moreno | PV |
| | G. Nuñez J. Shimabukuru | PI |
| | Jazzlounge Bebo Valdez & El Cigala | J |
| | Amici Forever Il divo | CVNO |
| | S. Mrad | PV |
| 2007 | W. Muller* | PI |
| 2008 | F. Lima | CVNO |

| | | |
|----------------------|--|------|
| | H. Segara | PV |
| | Cacho Tirao | PI |
| 2009 | | |
| 2010 | Ten Tenors | CVNO |
| 2011 | | |
| 2012 | | |
| 2013 | Ty Unwin Feat* [Youtube] | PI |
| FECHA DESCONOCIDA | | |
| " | M. Cubedo Eternity II Xuefei Yang | CINO |
| " | Charles Aznavour | CVNO |
| " | Gina Hidalgo Jarcha Milva & J. Last Tarja Turunen | PV |
| " | Flauta PAN U. J. Roth | PI |
| " | A Sandoval & Irakere Trio (trp, órg, cntrb) | J |

8.1.3. Versiones de fecha desconocida

| Versiones | | fecha | Desconocida | 16 |
|-------------|----------|------------------------|----------------|---------------------|
| * Fecha | probable | anterior | | |
| CINO | CVNO | POP V | POP I | JAZZ |
| 3 | 1 | 4 | 6 | 2 |
| Cubedo | Aznavour | Hidalgo | Calvert*(1978) | Trp, org cntr |
| Eternity II | | Jarcha | | Sandoval Irakere |
| Xuefey Yang | | Milva | PAN Pipes | |
| | | Turunen | Roth | |
| | | Los Mustang* (1973) | Reis * (1977) | |
| | | | Twin F* (2013) | |

8.1.4. Evolución temporal de publicaciones por género y década



8.2. Entrevistas

Para contar con opiniones ajenas que complementen, respalden o refuten nuestros puntos de vista sobre el objeto de estudio, hemos entrevistado a cuatro personas a las que consideramos bien informadas sobre éste por su solvente pertenencia profesional a los cuatro campos fundamentales del mundo de la música: composición, interpretación, enseñanza e investigación. Sus opiniones son, en general, favorables tanto a la obra de nuestro compositor como al fenómeno de las versiones populares consecuentes. Estas cuatro visiones distintas –a veces con opiniones no coincidentes entre ellas sobre un mismo aspecto– amplían nuestra perspectiva en algunos aspectos sutiles que escapan al frío conjunto de datos de las fuentes impersonales que informan sobre el tema.

Son pocas entrevistas, de evidente carácter cualitativo como herramienta metodológica, distintas en su planteamiento y sobre todo en su desarrollo, pues se ha tratado de conducir intencionalmente al interlocutor al comentario pertinente e ilustrador sobre los aspectos que el investigador supone que mejor conocen, por lo que el guión preparado de antemano ha sido ampliamente superado y variado al menos en dos casos.

La primera, a la Dra. Paula Coronas Valle, pianista y profesora, es ordenada y pedagógica; muy centrada respondiendo a un cuestionario personalizado preparado con antelación, y ofreciendo conclusiones claras y escuetas sobre el significado social, comunicativo e histórico de la música de Joaquín Rodrigo en el mundo.

La segunda, a D. Rafael Díaz García, compositor, es parecida; partiendo de idéntico cuestionario, se llega a respuestas muy distintas, más en línea con el formalismo del músico al que le interesa más la problemática profunda del lenguaje musical, la técnica compositiva y la orquestación, con sus dificultades de dinámicas y sonoridades para la ejecución instrumental, el juicio estético y estilístico de la obra en relación a su tiempo, prescindiendo de toda consideración de carácter político o social y por tanto ofreciendo otras claves para el análisis de nuestro objeto.

La tercera, a D. Eusebio Rioja Vázquez, investigador, es más espontánea y libre, habiendo tenido que improvisar algunas preguntas sobre la marcha. Está transcrita casi literalmente, por su valor humano y documental, que trasciende lo puramente científico. Se pueden extraer de ella datos y detalles interesantes no sólo musicales sino históricos y sociales; algunos tópicos y evidentes, pero otros apenas conocidos, no aparecidos en la abundante bibliografía consultada, dado el conocimiento directo del entrevistado sobre el tema, debido a su experiencia investigadora, profesional y vital.

La última cronológicamente realizada, a D. David Martínez García, cuando esta Tesis está muy avanzada en su investigación y redacción, es la más guitarrística y la que profundiza más en las entrañas de la obra para guitarra de Rodrigo, y concretamente en el *Concierto de Aranjuez*, al ser protagonizada por un intérprete virtuoso, concertista, estudioso habitual de esta obra y enseñante de la técnica e interpretación de la guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, y allí donde es requerido en cursos y concursos de ámbito internacional.

Los medios tecnológicos empleados han sido la grabación en archivo digital mediante micrófono, ordenador con previo (Roland Edirol UA 4FX) y software Audacity (Rioja); el correo electrónico exclusivamente, con la redacción completa respetada (Coronas); en otro caso procedimiento mixto, con correo electrónico más entrevista personal (Díaz), y en último caso, la grabación directa por medio de grabadora manual Zoom H1 (Martínez). Posterior transcripción mediante audición de los archivos grabados.

8.2.1. Entrevista a Paula Coronas. La obra guitarrística de Joaquín Rodrigo desde el punto de vista de una pianista

D.^a Paula Coronas Valle, pianista. Profesora del Conservatorio Profesional de Música “Manuel Carra” de Málaga. Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, autora del disco-libro *El universo pianístico de Joaquín Rodrigo*, conocedora del tema y el entorno de Joaquín Rodrigo, intérprete de su obra para piano. Su punto de vista como pianista es interesante y enriquecedor, por ser distinto pero complementario a nuestro trabajo habitual con la guitarra.

1. Sobre el maestro y su persona, si lo conociste.

Paula Coronas: No he tenido la fortuna de conocer personalmente al maestro, pero sí la inmensa satisfacción de conocer, tratar y mantener amistad con Cecilia Rodrigo, la única hija del maestro, gracias a cuya gestión y dedicación se ha creado y desarrollado la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo con sede en Madrid. Ella siempre ha sido enormemente amable conmigo, mostrando en todo momento gran interés por los intérpretes y estudiosos que se acercan a la obra de Joaquín Rodrigo, su padre.

2. Sobre tu experiencia con la música de Rodrigo (estudios, conciertos, grabaciones, escritos).

P. C.: Mi experiencia con la música de Rodrigo se remonta a mi pasión por descubrir los tesoros de nuestra Música Española. En el año 2000, con motivo del reciente fallecimiento del compositor, me decidí a escribir un artículo sobre la obra pianística y la figura de este insigne creador, que publiqué en la Revista *Intermezzo* y también en la revista digital *Filomúsica*. Cecilia Rodrigo quedó entusiasmada al ver mi escrito, y a través de la red contactó conmigo para felicitarme por mi aportación y animarme a continuar investigando en el catálogo pianístico rodriguero, lamentablemente poco conocido. Fue para mí una gratísima sorpresa de la que conservo hoy un estupendo recuerdo, y a partir del cual se ha ido fraguando mi conocimiento y posterior amistad con la familia Rodrigo.

En el año 2006, dentro de la colección *Perfiles Armónicos*, dedicada a compositores españoles, publiqué el libro titulado *El universo pianístico en la obra de Joaquín Rodrigo*, que se presentó en edición bilingüe, con textos en castellano e inglés y con la inclusión de un CD recopilatorio de gran parte del corpus pianístico del autor. Las experiencias de publicar y grabar su música han supuesto para mí un enorme aprendizaje en virtud de la vasta compilación de datos –escritos, cartas, partituras, fotografías, documentos privados del músico– a los que tuve acceso gracias a la amabilidad y generosidad de la mencionada Fundación Rodrigo, hábilmente custodiada por su hija Cecilia, y su nieta Cecilia León Rodrigo en colaboración con un sólido equipo de personas que hacen posible la difusión y divulgación del importante y valioso patrimonio legado por el maestro.

3. Cuál puede ser, a tu juicio, el motivo o los motivos del éxito de la música guitarrística de Rodrigo. ¿Se percibe, desde el punto de vista de una pianista, aquel éxito por encima de la obra pianística u orquestal, vocal, etc.? ¿O es una apreciación de los guitarristas que sólo conocen su repertorio?

P. C.: En efecto se constata un flagrante éxito en el repertorio que Rodrigo dedica a la guitarra, instrumento que conoce a la perfección –aunque sin embargo su formación era pianística–, y del que sabe extraer sonoridades muy peculiares enraizadas con el mejor folklore culto hispano tradicional. Posiblemente su amistad personal con grandes intérpretes y concertistas de guitarra como Regino Sainz de la Maza, Andrés Segovia, Narciso Yepes, y los hermanos Celedonio y Pepe Romero, también influyera favorablemente en la capacidad creativa de componer para este instrumento.

En efecto su obra guitarrística ha trascendido de forma especial en el contexto de la globalidad compositiva del maestro, por su innegable calidad y en gran parte debido a la excelente difusión que ha recibido siempre, siendo exportada como producto cultural representativo de nuestro país y de nuestro arte, traspasando fronteras. Pero no sería justo que la celebridad de algunos títulos significativos soslayara la relevancia de la obra pianística, orquestal o vocal, por citar los apartados más destacados, cuyo valor es incuestionable.

4. Aranjuez: Por qué triunfa este *Concierto* y concretamente el *Adagio* ¿La época, la coyuntura sociopolítica, el título, la temática supuestamente programática y las connotaciones extramusicales o costumbristas; o el acierto puramente musical en composición temática, orquestación, concertación?

P. C.: Estoy prácticamente convencida de que este conjunto de factores determinó sin duda el éxito apoteósico de *Aranjuez*. Pero especialmente destacan la calidad tímbrica y originalidad instrumental del segundo movimiento, *Adagio*, especie de elegía, recreada por un Rodrigo melancólico y triste tras la pérdida de su primer hijo que no llega a nacer.

La incondicional respuesta de clamor ante el celeberrimo movimiento, cuyas interminables versiones y múltiples grabaciones refrendan el entusiasmo internacional suscitado por la nobleza de sus notas, germina a través del insuperable paradigma de diálogo concertante aquí desarrollado. La guitarra se expresa en la naturalidad de su discurso, cuyo eco encuentra réplica magistral en el color de los instrumentos de viento –destacando la intervención del corno inglés–. La melodía favorita que el público de cualquier rincón del mundo es capaz de reconocer en un solo instante, se expande con extraordinaria belleza. La resonancia alcanzada por esta talla artística ha originado posteriormente otros títulos del maestro que derivan de tan universal fragmento.

5. Flamenco y folclore en la música de Rodrigo. Cuánto sí y cuánto no.

P. C.: Indudablemente el arte rodriguero bebe en las fuentes de la esencia folklórica de nuestro país, entendiendo por folclore las raíces idiomáticas que se interpretan como signos de identidad de un pueblo. Apreciamos en este sentido un carácter folklorista en la estética del maestro en la cual confluyen diversidad y variedad de escuelas, tendencias y pensamientos. Más que flamenco, en su música, se advierte en ocasiones aspectos, giros y melismas tomados de la cadencia andaluza –*Barquitos de Cádiz*, *El vendedor de Chanquetes*, *Crepúsculos sobre el Guadalquivir*–, así como ritmos de danza española –*Caleseras*, *fandango*, *valenciana*–.

6. Sobre las transcripciones en general y de la música de Rodrigo en particular: él las hizo de su propia música con algunas obras.

P. C.: En general estas transcripciones de la música de Rodrigo han contribuido a engrandecer y difundir más aún sus partituras originales. Especialmente, las transcripciones realizadas por el propio compositor –como ocurre en *Aria Antigua (versión flauta y piano)*, *Concierto de Aranjuez (versión arpa y guitarra)*, y *Per la Flor del Liri Blau (instrumentos de viento)* –. Contienen un valor más añadido: el trabajo instrumental y tímbrico, la capacidad imaginativa de su autor para dar vida a otras páginas de nueva creación.

7. Las versiones populares, como *Aranjuez mon amour* o *En Aranjuez con tu amor*, en pop, disco, rock, etc. ¿Qué opinión te merecen: están justificadas socialmente o el público popular debe educarse en la música clásica? ¿Y la versión jazzística de Miles Davis en *Sketches of Spain*, está justificada por su calidad?

P. C.: El Jazz, la música pop, la danza, y el rock adoptaban la impactante melodía de *Aranjuez*, se distribuía comercialmente, a veces sin el permiso del propio autor. Rodrigo se proclamaba así como absoluto icono de la música culta hispana a través de su celeberrimo *Concierto*. Independientemente del valor estrictamente artístico que puedan poseer estas versiones que prosperaron en muy poco tiempo, sí creo conveniente resaltar los efectos positivos que conlleva este ejemplo de popularización de la música culta: ampliar el índice de audiencia, conectar con un segmento más amplio y variado del público oyente, difundir más la música clásica en general y dirigirse a otros sectores de la población con una visión más abierta del producto musical.

8. La continuación de su obra. Discípulos o legado. Qué le debe la música española actual: ¿no parece que hay más aprecio por Rodrigo en los intérpretes que en los compositores de hoy?

P. C.: El estilo independiente y personal del maestro Rodrigo ha convertido su sello en una rúbrica absolutamente inconfundible. Tal vez por ello, no se haya configurado una escuela propiamente de discípulos del compositor, ya que su estética es difícilmente

imitable. Su doctrina artística ha quedado patente en sus partituras refinadas y puras, a través de las cuales pervive su mensaje.

Junto a su espléndido legado musical, también cabe destacar su valiosa contribución en otros campos que deben ser reconocidos ampliamente:

- su valiosa aportación en la política regeneradora de rescatar compositores del olvido, desde su puesto como asesor en el Departamento de Música de Radio Nacional de España (1939-40)
- su interés por fomentar y estimular la creatividad e interpretación entre los jóvenes talentos musicales
- su labor de radiodifusión
- su actividad como promotor de múltiples actividades académicas en el sector de la educación –conservatorios, escuelas, y universidades-.

Realizada en Málaga, en junio de 2009.

8.2.2. Entrevista a Rafael Díaz. La obra guitarrística de Joaquín Rodrigo desde el punto de vista de un compositor

D. Rafael Díaz García. Compositor, clarinetista y subdirector de la Banda Municipal de Música de Málaga hasta su jubilación. Director del Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga. Ha prestado especial atención en su propia obra compositiva a la guitarra en sus diversas posibilidades de orquestación: en pequeño grupo de cámara, como solista en orquesta, a solo y con acompañamiento de música producida mediante tecnología electrónica.

1. Sobre el maestro Rodrigo y su persona, si lo conociste a él o a alguien de su entorno (compositores, intérpretes, familiares, etc.)

Rafael Díaz.: Nada en absoluto.

2. Sobre tu experiencia personal o profesional con la música de Rodrigo: estudios, conciertos, grabaciones, escritos.

R. D.: No he tenido ninguna experiencia que se pueda considerar próxima a su música, tan solo tengo la grabación y partitura del *Concierto de Aranjuez* y algunas piezas guitarrísticas.

3. Cuál puede ser, a tu juicio, el motivo o los motivos del éxito de la música guitarrística de Rodrigo. ¿Se percibe aquel éxito por encima de la obra pianística u orquestal, vocal, etc., o es una apreciación de los guitarristas que sólo conocemos nuestro repertorio?

R. D.: Creo que a partir del *Concierto* su nombre se populariza y los guitarristas, más que otros intérpretes, se interesan por sus obras y las hacen habitual en su repertorio extendiéndolas por todo el mundo en detrimento de otro tipo de obras.

4. *Aranjuez*: ¿Por qué triunfa este *Concierto* y concretamente el *Adagio*: La época, la coyuntura sociopolítica, el título, la temática supuestamente programática y las connotaciones extramusicales o costumbristas? ¿O el acierto puramente musical en composición, temática, orquestación, concertación?

R. D.: El *Concierto* introduce en el repertorio instrumental una obra “extensa” para guitarra y orquesta equiparable en duración a cualquier concierto de violín piano etc., de la que el repertorio habitual estaba muy escaso, a partir de entonces, los grandes guitarristas tienen una obra para tocar con orquesta. Si añadimos lo conseguido de su *Adagio* –aun siendo estéticamente desfasado, como toda la obra– de muy fácil escucha, que establece un clima sonoro lleno de sugerencias y poesía unido –haciendo mía la afirmación de Tomás Marco– a que “*es un concierto para el disco*” (hoy CD) mi argumento es : que habiéndolo oído en directo varias veces, la orquesta toca a un nivel sonoro ínfimo para que se pueda oír la guitarra (el gran problema de los conciertos de guitarra y orquesta) y aunque en la partitura no se especifica, se le amplifica –también lo he oído así–, con ésta en la mano, veo que Joaquín Rodrigo escribe casi siempre para la cuerda sordina y *PP* o *PPP*, y el viento casi siempre interviene cuando la guitarra no toca, la orquesta de esa manera queda sin “cuerpo” y sólo en disco (hoy CD) se resuelven todos esos problemas. Con este soporte la obra consiguió una difusión tan grande que para los no conocedores de sus restantes obras –entre los que me incluyo– por siempre ha señalado al maestro como compositor de música para guitarra. El momento sociopolítico y demás connotaciones, no sé mucho sobre el papel que jugaron en su momento y aunque he leído algo sobre el tema, no soy investigador y no me atrevo a responder sobre lo que no sé con seguridad.

5. Sobre flamenco y folclore en la música de Rodrigo. Cuánto sí y cuánto no.

R. D.: La música nacionalista española se configura desde la antigua tradición vocal y clavecinística y la confluencia al final del siglo XIX con el movimiento compositivo basado en el folclore que se inicia en Rusia (aunque todos sabemos que el Flamenco tuvo una curiosa incidencia en esto) y aunque el folclore español es muy variado, los compositores nacionalistas y los zarzuelistas anteriores lo que más usaron fue el de más personalidad de nuestro país, el andaluz (tengo que ser sincero y confesar que me da un poco de miedo teorizar) y este folclore es casi inseparable del flamenco, por lo que se coja por donde se coja, éste aparece y no sólo en el lenguaje sino en muchos de los procedimientos guitarrísticos, creo que todos los compositores nacionalistas han sido directa o indirectamente influenciados por el flamenco.

6. Sobre las transcripciones en general y de la música de Rodrigo en particular: él las hizo de su propia música con algunas obras.

R. D.: No conozco prácticamente el tema, por lo que no puedo opinar de ninguna obra en particular, aunque suelo ser bastante contrario a las transcripciones guitarrísticas que normalmente desvirtúan la obra original nunca mejorándola, no obstante un autor puede hacer con su obra lo que crea más conveniente y si Rodrigo en un momento determinado creyó que transcribiendo alguna obra podía darle nueva vida a ésta no seré yo quien diga lo contrario.

7. Las versiones populares, como *Aranjuez mon amour* o *En Aranjuez con tu amor*, en pop, disco, *rock*, etc. ¿Qué opinión te merecen: están justificadas socialmente o el público popular debe educarse en la música clásica? ¿Y la versión jazzística de Miles Davis en *Sketches of Spain*, está justificada por su calidad?

R. D.: Las versiones populares pertenecen todas a la música comercial, sólo tienen el fin de ganar dinero y aunque conozco muy poco de eso dado que no me interesan porque artísticamente no se justifican, no creo que socialmente sean necesarias, en particular quiero mencionar al gran guitarrista flamenco Paco de Lucía en su versión del *Concierto* que he vuelto a oír partitura en mano y aunque Paco le da una cierta gracia popular ausente en la mayoría de los guitarristas clásicos, creo que se queda corto en darle un aspecto flamenco a la obra y aunque me parece un intento serio de ir a las raíces, no termina de gustarme. Creo que lo que mucha gente valora es que un guitarrista flamenco haya podido tocar el concierto con toda soltura, pero si se cierran los ojos y se escucha con atención, el experimento no es convincente.

En cuanto al *jazz*, creo que es en algún aspecto parecido al flamenco y aunque admito que tiene ciertos valores, me parece que no deja de pertenecer a la colonización cultural anglosajona que sufrimos –y pagamos–, por lo que a diferencia del Flamenco, que me apasiona, no me interesa.

8. La continuación de su obra. Discípulos o legado. Qué le debe la música española actual: ¿no parece haber actualmente más aprecio por la música de Rodrigo en los intérpretes e investigadores que en los compositores?

R. D.: La música española le debe una obra musical coherente y bien hecha, justo es concederle el mérito de que, junto a otros, ha contribuido a que la música española se conozca y se toque en todo el mundo. Ignoro si tuvo discípulos dado que su obra es personal y por tanto difícil de transmitir. Si añadimos lo superado de su lenguaje, es comprensible que no se siguiera su línea y aunque en la actualidad existimos algunos compositores españoles neo-nacionalistas, éste es de nuevo cuño, con uso de los actuales recursos instrumentales y la electroacústica. Estos procedimientos nos separan mucho de su línea compositiva, y aunque he analizado el *Concierto* y algunas de sus obras guitarrísticas, no me siento influenciado por él.

Realizada en Málaga, en julio de 2010.

8.3.3. Entrevista a Eusebio Rioja. Joaquín Rodrigo, el *Concierto de Aranjuez* y su relación con el flamenco

D. Eusebio Rioja Vázquez. Escritor e investigador del arte flamenco, autor de numerosos libros y artículos, sobre la guitarra en general y el flamenco en particular, publicados desde los años setenta del siglo pasado. Conferenciante, promotor y animador cultural. Ha dirigido el apartado formativo del Festival de la Guitarra de Córdoba durante más de una década, de cuyas publicaciones sobre Historia de la Guitarra es coordinador. Conocedor profundo del tema tratado aquí y, personalmente, de innumerables guitarristas de todo el mundo.

Juan C. Almendros: ¿Qué hay de folclore en la música de los nacionalistas como Rodrigo?

Eusebio Rioja: Rodrigo es un nacionalista y por ello es anacrónico, pues en su época el nacionalismo como tal no existía. Sin embargo él sigue inspirándose y recogiendo los aires populares de España.

J.C.A.: ¿Qué te parecen las versiones que se hacen posteriormente?

E.R.: Son versiones comerciales de un tema afortunado.

J.C.A.: Un tema que me llama la atención. Los distintos niveles de folclore en la música clásica. ¿Cuánto hay de flamenco y folclore en la música de Rodrigo?

E.R.: Sí, ahí hay, y mucho, de flamenco y de folclore español, pero hay que considerar que el flamenco no es folclore sino un arte, que bebe del folclore entre otras fuentes, pero para simplificar vamos a considerarlo ahora como tal. Cada uno de los compositores lo entiende a su manera. Rodrigo es el más afortunado. Hasta que no vino *Macarena*, la pieza que más derechos de autor devengó, según la SGAE, fue el *Adagio* del *Aranjuez*. Y no me sorprende, ni lo veo en sentido negativo sino positivo, como enriquecimiento cultural del *Concierto de Aranjuez*, el hecho de que sobre su tema se hayan compuesto miles de obras. Yo como flamenco digo ¡Ole!

J.C.A.: Muchas veces pensamos en la pureza como un objetivo y a veces es un punto de partida o ni siquiera eso. El flamenco nació híbrido, ¿no te parece?

E.R.: Nació híbrido y también se le ha pretendido dar una pureza que no es tal; a medida que investigamos nos damos cuenta que no es eso. Las cosas avanzan con el tiempo y con las personas. Sobre todo con las personas, que son las que marcan el tiempo, porque ¡ojo! muchas veces nos fijamos en el tiempo pero no en las personas, que son las que lo fijan.

J.C.A.: En conversación anterior hemos citado a Albéniz, a Falla y a Rodrigo, ¡Casi nada!

E.R.: Bueno, hemos citado a tres de los que hay. Nos hemos dejado a muchos que han hecho su obra sobre el folclore español. Y éste, como el de otros países, (francés, inglés, italiano) es lo suficientemente rico como para explotarlo. Hay que tener en cuenta circunstancias históricas como el Romanticismo. Sin Romanticismo no estaríamos hablando de esto: la música popular española habría podido pasar desapercibida, igual que la suiza, por ejemplo.

J.C.A.: Quizá porque Suiza como nación no existe, sino como Estado formado por diversas nacionalidades.

E.R.: Bien, bien. Ciertamente, es un Estado y no una Nación, pero sí tiene una música popular y representativa en el Tirol, que aunque existiría como nación, forma parte de Suiza, Austria, Italia y Alemania. Pero, eso, ¿por qué no ha trascendido tanto ese folclore? Quizá porque no ha tenido el músico o los medios de comunicación o quizá porque esa música no valga tanto como la española. Vamos a ponernos la mano en el corazón y vamos a presumir de los músicos tan buenos que tenemos y vamos a decir: ¡Señores: es que nuestra música es espectacular! Manuel de Falla fue muy bueno. Y Ocón, y Rodrigo, y muchos más [nombramos a Malats y Mompou]. Estamos de acuerdo y nos remitimos al resultado: en el siglo XXI lo que pita es la música romántica española. Bueno, aunque Italia es Italia, pero ese folclore tan bueno que tiene no ha trascendido a la ópera, que es la manifestación más importante de la

música italiana, y en España sí ha trascendido, tampoco a la ópera pero sí a la música sinfónica.

J.C.A.: Y a la zarzuela.

E.R.: Por supuesto, pero en este momento no me refiero a la zarzuela, aunque también podría referirme.

J.C.A.: ¿No crees que hay una línea de parentesco entre una oposición política consciente de los músicos románticos españoles ante la colonización de la ópera, el nacimiento de la zarzuela como algo autóctono que libera de la tiranía italiana en la ópera, de la tiranía alemana con lo sinfónico, y una afirmación de lo autóctono, de lo propio, con la zarzuela, con el folclore, el flamenco, el nacionalismo? ¿No está todo relacionado en realidad?

E.R.: Es que todo eso está relacionado. Sacar un aspecto y aislarlo es una labor de laboratorio. Vamos a ver cómo todo esto se socializa y se corresponden unas corrientes con otras. Un ejemplo: ¿Por qué aquí, en el Teatro Cervantes de Málaga, viene la ópera con sus libretos italianos y triunfa, sí, pero la gente prefiere y va más a la zarzuela y las varietés? No nos olvidemos de las varietés y los cuplés de principios de siglo [XX].

J.C.A.: Que se daban en el mismo local que el flamenco, el café cantante.

E.R.: En el mismo local. Una figura primordial y magnífica, extraordinaria, de la guitarra clásica [no lo nombra pero se refiere a Julián Arcas] que dio en el Café del Turco, que tiene un teatrillo, vino contratado para dar cuatro conciertos ¡y por el clamor del público tuvo que dar ocho! Claro, un teatrillo muy pequeño de pocos metros cuadrados y en un bar pequeño en el que no cabe todo el público, no más de cincuenta personas. Y que quizá los que más edad tengáis hayáis conocido. Este tipo de locales le daba vida a la música, al teatro, vida cultural a las ciudades. Entonces no existía la televisión ni la radio, y el que quería divertirse tenía que irse a ver un espectáculo en vivo. Si tenías más dinerillo te ibas al Teatro Cervantes; si tenías menos, te ibas al café cantante, al de la Lola o al Chinitas, a divertirse y pasar la noche bien. Así

eran las cosas en aquella época no tan lejana, aunque las veamos desde la distancia. Si en mi casa no tengo televisión o radio, entonces lo único que puedo hacer es sentarme a la puerta y charlar con los vecinos.

J.C.A.: O cantar unas coplas...

E.R.: O cantar unas coplas, sí. Eso estaba muy bien, pero llegaba a ser cansado. Es lógico, era lo cotidiano.

J.C.A.: Estábamos hablando del fenómeno de las versiones de Rodrigo y hemos llegado a la puerta de tu casa... Hablando del éxito ¿Ahí hay sólo elementos formales musicales (concertación, melodía, forma, orquestación) o hay elementos extramusicales muy claros, sociales, la época, el final de la Guerra Civil y sus circunstancias?

E.R.: Los hechos sociales no son así. La música es un elemento social que vive de muchas herencias y otras cosas. Si una melodía es muy bonita, como esta de que hablamos, y nació en un momento dado y hay que tener en cuenta sus circunstancias sociales, pues se tienen, pero no es lo más importante. Y yo no me veo diseccionándolas. El hecho es que se dieron esas circunstancias y aquello funcionó.

J.C.A.: He leído en algún sitio que el tema del *Adagio* viene de una saeta. ¿Qué te parece?

E.R.: No, no, no. Lo más aproximado que he encontrado es la investigación de Pepe Romero, que estuvo dos años viviendo con Rodrigo en su casa de Madrid, y habla de que este tema es una canción infantil, que Rodrigo la hace un poco fúnebre, le da un carácter melancólico, como recuerdo de un niño, su primer hijo, que perdió antes de nacer, y le compuso eso a partir de una canción infantil, que fue esa como podía haber sido cualquier otra de las muchas que hay en España y en el mundo. Y le salió eso tan afortunado y tan bien. Después lo intentó con otras combinaciones y no le salió. Ese *Adagio* es una obra única en la historia de la música, y en vez de criticarla hay que ponderarla: ¡vaya preciosidad que hizo este hombre, vaya genialidad! Le funcionó el carácter, el patetismo.

J.C.A.: Entonces la ponderamos, la elogiamos, y además también elogiamos las versiones...

E.R.: Hombre, por supuesto, son obras de arte. Desde la primera versión, que fue la de Miles Davis, que se empapó del “Aranjuez” e hizo una obra de arte. Siempre que he oído una versión del “Aranjuez” ha sido buena música, pues [los que la han hecho] han sido buenos músicos, que se han esmerado al hacer su versión. Incluso una propuesta para cualquier empresa grabadora sería hacer un repertorio con todo eso, que da para más de un disco. Y ¿Por qué no se ha hecho eso...?

J.C.A.: Pienso que son tantas las versiones que hay, que escuchar solamente “el Aranjuez” más de cien veces...

E.R.: Bueno, también tenemos las miles de versiones de otros temas peores y están ahí... y que son lo mismo, ¿ésta por qué no?

J.C.A.: Sabemos que todas las interpretaciones van a ser distintas... unas te van a gustar más y otras menos, la de Narciso Yepes tampoco está mal...

E.R.: Efectivamente, tampoco está mal.

J.C.A.: Y hablando de flamenco ¿Qué te parece la interpretación que hace Paco de Lucía?

E.R.: Déjame que te lo resuma en una frase: es una genialidad.

J.C.A.: Correcto. Quería saber tu opinión sobre esto y... seguro que somos muchos los que estamos de acuerdo.

E.R.: Y ya como estrambote: que venga otro y la haga. Clásico o flamenco, y lo digo en neutro.

J.C.A.: Pero es que estamos hablando de una obra muy difícil, muy difícil, que sólo está al alcance de los que no sólo técnica y físicamente puedan hacerla, sino que musicalmente la sientan y la comprendan. No está al alcance de todos los guitarristas ni de todos los músicos. Se ha criticado a Regino [Sainz de la Maza] desde ciertos

sectores por su interpretación “nerviosa” pero hay que reconocer que es un gran guitarrista y un buen músico. Su versión me parece muy buena y su sonido también.

E.R.: Claro, fue el primero que la grabó, estamos de acuerdo. No es la mejor ni es la última, sino la primera, pero... hay que darle una medalla así de grande. ¡Porque tiene muchas notas! y unas escalas, que... uf, y la del final... yo he visto a alguien hacerla hasta con púa, porque no era capaz de hacerla con los dedos. Y no me lo ha contado nadie, lo he visto yo. ¡Porque tiene muchas notas “el Aranjuez”! ¡Tiene muchas notas!

J.C.A.: Claro, una cosa es tocar un poquito el tema, o improvisar un poco sobre una de esas versiones, como esa tan bonita de Tomatito con Michel Camilo, etc., y otra muy distinta tocar el verdadero, el concierto completo, como hizo Paco [de Lucía], que tocó el verdadero *Concierto de Aranjuez*.

E.R.: Hombre, lo que ha hecho Tomatito con Michel Camilo es una cosa distinta. Pero conste que el primero que hizo el *Concierto* en flamenco fue Luis Maravillas, y hay que reconocerle su mérito, claro. Cómo salió aquello o no salió... vamos a olvidarlo, pero él tocó “el Aranjuez”, en el año cincuenta y tantos. Pero lo que después ha hecho Paco... Y no me quiero manifestar en cierto sentido, pero claro, los flamencos me dicen: “claro como a ti te gusta la guitarra clásica” y los clásicos: “claro como a ti lo que te gusta es la guitarra flamenca”. Y a mí lo que me gusta es la guitarra: La Guitarra. Me gusta todo. Y para evitar polémica no me quiero manifestar, pero lo que ha hecho Paco de Lucía ahí está y el que quiera que lo escuche.

J.C.A.: Pero quizá lo que trascendió de la crítica, en su momento [cuando salió el disco de Paco de Lucía, en 1992], por parte de algunos clásicos en un ambiente así... un poco dogmático, hoy en día a lo mejor no...

E.R.: Sinceramente, Narciso Yepes estuvo agrio con Paco, cuando precisamente Yepes no ha sido el mejor ejecutante del *Concierto de Aranjuez*. No lo ha sido. Y no se puede vender eso [de las diez cuerdas], en ese año del noventa y algo.

J.C.A.: Sí pero esas cuatro cuerdas son para crear una resonancia, no para ser tocadas, salvo, ocasionalmente, la séptima.

E.R.: Pero eso llega por simpatía, pero donde no llega ese fenómeno se da un desequilibrio sonoro. Porque en unos sitios se da [esa resonancia por simpatía] y en otros no. No da lugar a engaño alguno.

J.C.A.: Bueno, a él le dio su resultado.

E.R.: Se lo dio porque la gente veía algo nuevo y parecía que aquello era el no va más, y lo único que hacía era lo mismo que todo el mundo, nada más que buscando la simpatía de las cuatro cuerdas al aire. ¿Eso es válido?, pues por qué no, si le da una facilidad al guitarrista.

J.C.A.: Como cuando hablábamos de los instrumentos históricos, como los laúdes barrocos con cuerdas de fibra de carbono, que más que un anacronismo es un esnobismo.

E.R.: Es un esnobismo, y ojalá hayamos llegado a la fusión de elementos que nos dé unas cuerdas de guitarra dóciles. Pero fabricantes de hilo de nailon hay dos en el mundo: uno es Johnson en EEUU y otro es Bayer en Alemania. Te pueden presentar un muestrario de miles de calibres y calidades. Y tú no estás comprando cuerdas para guitarra sino hilo de nailon, como si lo quieres para pescar. Así, estos señores lo cortan, lo empaquetan y lo venden como lo que tú quieras.

J.C.A.: ¿Y las densidades, el grosor, las tensiones, las resistencias y los físicos estudiando el tema?

E.R.: Eso es lo que tú te crees. Ahí lo que te dan es la cuerda que tienen y que cortan por arriba y abajo... ¿Por qué? Porque no hay mercado. Si hubiese mercado para que las cuerdas de guitarra se vendiesen por millones al día, entonces sí vendrían los técnicos a estudiar. Pero es que no se venden. Hoy se pueden vender al día mil o dos mil cuerdas ¡En todo el globo! Y eso es lo que hay, no más. Y eso es así, no le des más vueltas, que si se pusiera de moda tal o cual cuerda y se vendiera... pero es que no vale la pena.

J.C.A.: No hace falta invertir ni investigar en tecnología que no se va a vender.

E.R.: No es que no haga falta, es que no se invierte. En una industria no rentable no se invierte. Simplemente.

J.C.A.: Bueno, hay cosas que no se venden y sin embargo, volviendo a nuestro tema central, el *Concierto de Aranjuez* se sigue vendiendo.

E.R.: Algo tiene, algo tiene. Y se sigue vendiendo, y el que tenga los derechos de eso...

J.C.A.: La Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

E.R.: La hija, Cecilia, ella es la que lleva eso y tiene los derechos de autor. Y es lo más natural, oye, si yo hago una obra importante ¿a quién se la voy a dejar? Pues a mis hijos.

J.C.A.: Y siendo Rodrigo un modelo como compositor ¿Por qué no lo siguen los compositores jóvenes, como lo siguen y admiran los intérpretes, especialmente los guitarristas, que lo tocan, “el Aranjuez” y otras obras?

E.R.: No lo quieren quizás porque... Te voy a establecer un paralelismo que, a lo mejor no es válido, pero se asemejan una cosa u la otra: ¿Por qué Paco de Lucena no tuvo una gran escuela de discípulos o seguidores, sólo tres o cuatro en Morón y ellos ni lo saben? Porque hubo un cruce de una guitarra mucho más evolucionada que empleaba elementos técnicos de la guitarra clásica que se le escapaba a Paco Lucena, y fructificó en Ramón Montoya. Ese sonido Montoya, es el no va más.

J.C.A.: Pero, desde que murió Paco Lucena hasta Ramón Montoya pasaron muchos años.

E.R.: Sí, fueron los años que necesitó ese estilo para ir madurando, para irse creando. Porque los movimientos artísticos no se crean de un día para otro. Se van creando y van madurando. Cuando Ramón Montoya sale acompañando a la Niña de los Peines y acompañando a Chacón, aquí ya se ha acabado esto. Porque desde los años veinte hasta ahora, todo lo que tenemos, todo, ya pasa por ahí. Y el que no pase por ahí, amigo, lo lleva mal. Y desde entonces han pasado Sabicas, Ricardo, Sanlúcar,

Paco...y quinientos más. Pero el origen es ése. Se puede trazar una línea recta por la que pasan todos. De aquí no se separa nadie.

J.C.A.: De Paco de Lucena, hasta Ramón Montoya. ¿Y hablamos de la influencia de los clásicos en el flamenco, de Arcas, Tárrega...?

E.R.: Sí, sí, sí, muchísimo, muchísimo.

J.C.A.: En la técnica y en la temática. Pero hay también una influencia contraria, recíproca, del flamenco en los clásicos...

E.R.: También, cómo que no. Lo que pasa es que eso no se ha reconocido por conciencia de clase. Algo así como que “nosotros somos los músicos y estos son los rascatripas”. ¡Cuidado! En la tertulia guitarrística –no solo flamenca– de Manuel Ramírez, en la calle Eslava número 8 de Madrid, ahí se juntaban Enrique Llobet [sic], Eduardo y Regino, Ramón Montoya, Daniel Baeza, los que sabían que la guitarra no podía hacer así... Es que antes de eso la guitarra flamenca era esto... [Hace un gesto de un acorde o dos acordes fáciles en el aire]. Sabían que había que...

J.C.A.: Había que perfeccionar la técnica, y había que prepararse, y...

E.R.: Había que aprender música. Porque en aquel entonces, aprendiendo cuatro cositas...

J.C.A.: O sea, que en la misma tertulia se juntaban clásicos y flamencos.

E.R.: ¡Ahí está! Eso lo he vivido yo, no es tan antiguo, en el taller de Pepe Domínguez [en los años setenta y ochenta en la calle Muro de San Julián de Málaga]. Iban clásicos, iban los que les gustaba la guitarra en grupo, iban flamencos...

J.C.A.: Los bandurristas...

E.R.: Los bandurristas, los laudistas. Que lo he visto yo. Y se ponían a tocar que parecía que estaban jugando.

J.C.A.: Claro, es el arte práctico, que es como un juego.

E.R.: Es que es un juego. Hay que darle la razón al idioma francés, que dice que tocar un instrumento es jugar... Como el fútbol, que es un juego y hemos endiosado a los que dan patadas a una pelota. Y nosotros igual, que lo que hacemos al fin y al cabo es tocar cuatro notas...

J.C.A.: Bueno, cuatro notas... pero si tocamos “el Aranjuez” tocamos cuatro mil...

E.R.: Bueno, entre cuatro y cuatro mil...

Realizada en Málaga, en mayo de 2009.

8.3.4. Entrevista a David Martínez. El *Concierto de Aranjuez* y sus versiones populares desde el punto de vista de un guitarrista

D. David Martínez García es concertista de guitarra a nivel internacional y profesor del instrumento en el CSM de Málaga. Discípulo de su tío, el catedrático Carmelo Martínez, a su vez discípulo de Regino Sainz de la Maza (como sabemos, el solista destinatario del *Concierto de Aranjuez*). Le une por tanto una línea directa, espiritual y artística, con la obra y el autor que tratamos. Intérprete habitual de música clásica para guitarra, su repertorio se nutre en gran parte de las transcripciones propias de las sonatas de D. Scarlatti y obras de J. S. Bach, de la música europea para guitarra de los períodos clásico y romántico, y de la música española de los autores modernos que han escrito para guitarra, entre ellos Joaquín Rodrigo, y –por supuesto– el *Concierto de Aranjuez*. De ahí la pertinencia de esta entrevista.

Juan C. Almendros: Sobre tu relación con la música de Joaquín Rodrigo: ¿Desde cuándo la tocas?

David Martínez: Desde mi etapa de estudiante en el Conservatorio de Granada; más tarde, en los estudios que hice fuera de España, en Austria y Alemania, empecé a estudiar y tocar obras como el *Concierto de Aranjuez*, *Tres Piezas españolas*, *Invocación y Danza*, *Junto al Generalife*, *En los Trigales*, *Fantasía para un Gentilhombre*, *Concierto Andaluz* para cuatro guitarras... pero la que más he tocado, quizás más de cincuenta veces en público, ha sido el *Concierto de Aranjuez*.

J.C.A.: Es decir, un repertorio amplio y difícil.

D.M.: Hay que tener en cuenta lo que significan los *Conciertos* en el conjunto general de la obra de Rodrigo: *Aranjuez*, *Fantasía*, *Andaluz*, *Madrigal*, *para una Fiesta*... Estamos hablando de cinco conciertos para guitarra y orquesta y, por otra parte, el repertorio para guitarra sola. Son obras que se estudian en los conservatorios, y raro es el concurso internacional en el que no se interpretan algunas obras de Rodrigo. O sea, que están presentes en el repertorio actual de la guitarra.

J.C.A.: Raro es el mes que no se interpreta un *Concierto de Aranjuez* en algún lugar del mundo...

D.M.: La media, hace varios años era, en el mundo, tres veces al día. Más que las sinfonías de Beethoven o las de Mozart. Y hay que tener en cuenta que eso es lo que se declara. Se toca mucho en los conservatorios y en ese contexto académico no se declara; hay orquestas no profesionales que no lo suelen declarar.

J.C.A.: También hay alumnos tuyos que lo tocan ya.

D.M.: Así es, hay alumnos míos que lo han tocado tanto en la programación del curso como en conciertos o concursos. Y una anécdota, de entre las muchas veces que lo he tocado: en una ocasión, por desconocimiento, no se llamó para registrar que lo tocábamos; el hecho es que se sancionó al ente organizador por no haberlo declarado. O sea, que las tres veces que decimos que se toca al día son las que se registran, pero quizás se toca más veces. Se toca más que las sinfonías de Beethoven y Mozart. Creo que es el concierto más interpretado en el mundo.

J.C.A.: Sí, esos datos ya los tenemos desde hace tiempo, publicados por la SGAE, donde consta como la obra que más derechos de autor ha generado durante décadas, sólo superada en su momento por *Macarena*, de Los del Río.

D..M: Hasta en Japón se cantó.

J.C.A.: Es una obra tan famosa y tan interpretada... aunque todavía quedan rincones por analizar. No ya tocar, sino analizar, por parte de la musicología, de la comunicación, la sociología y esos campos del conocimiento que ayudan a conocer un concierto. Quiero preguntarte por el maestro Rodrigo y su persona, si lo has conocido personalmente a él o a alguien de su entorno, por ejemplo compositores, intérpretes o incluso familiares, y si esa experiencia ha sido enriquecedora para ti.

D.M.: Bueno, yo no lo he conocido personalmente, me he quedado con las ganas, pues en 1999 era muy jovencito, pero lo podía haber conocido, aunque él estaba ya muy mayor. Hay una persona muy cercana a mí que sí lo conoció personalmente, mi tío Carmelo Martínez.

J.C.A.: Tu tío Carmelo Martínez también ha interpretado el *Concierto*, ¿no?

D..M: No lo ha tocado en público, creo que no con orquesta. Pero lo ha estudiado, se lo he escuchado, y me lo ha corregido a veces.

J.C.A.: ¿Y Ricardo Gallén, llegó a conocer al maestro Rodrigo?

D.M.: Ricardo creo que no, pero a la hija sí. Yo también la conocí el verano pasado en el festival Internacional de guitarra Gredos San Diego de Madrid, donde yo estaba de jurado, me la presentaron y me hice unas fotos con ella y es dicharachera, como su padre, también lo sé por lo que he oído hablar a Pepe Romero de ella, simpatiquísima y muy cercana.

J.C.A.: El *Aranjuez*: ¿Por qué triunfa este Concierto y, concretamente, el *Adagio*? ¿La época, la coyuntura sociopolítica, el título, la temática supuestamente programática y las connotaciones extramusicales y costumbristas? ¿O el acierto puramente musical: composición, temática, orquestación, concertación?

D.M.: No le buscaría tres pies al gato. Es decir, triunfa, según mi humilde opinión, y además es el segundo movimiento el que triunfa, más que el primero y el tercero.

J.C.A.: Que también colaboran, pues la obra es un todo.

D.M.: Sí, sí, pero el que se reconoce es el segundo movimiento. A veces, empiezas con el primer movimiento y hay quien te dice que ese no es el *Concierto de Aranjuez*, porque lo que se conoce es el segundo. ¿Por qué creo que ha triunfado? Creo que en ese momento a Joaquín Rodrigo se le apareció algo, es decir, ahí tuvo una iluminación. Ese *Concierto*, además, gusta tanto a gente cultivada de, por ejemplo, los conservatorios, gente formada, como al público en general. Es una melodía sencilla. Pero esa melodía sencilla no hubiera llegado al corazón de los oyentes, quizás, si no hubiera estado armonizada e instrumentada de esa manera. Ahora cogemos la guitarra y la tocamos y nos gusta, pero nos gusta más aún porque ya la hemos oído previamente en la orquesta, y ¿qué pasa con la orquesta? Comienza el corno inglés: sonido aterciopelado, melodía triste... y llega. Pero es que los violines al mismo tiempo están haciendo una escala diatónica descendente que produce una serie de

disonancias con la melodía principal, esto produce una tensión que, hasta que no llegamos al final de esa frase, no resuelve. Es una melodía sencilla pero que nos está manteniendo en tensión y hasta el final no respiramos. Esta melodía, si no la instrumentamos de esa manera, no llega igual. Yo la estudio en casa sin la orquesta y no es lo mismo. De hecho no me gusta tocarla, porque no quiero perder esa frescura. El tema principal no lo estudio; estudio la cadencia, las escalas, pero el fa-mi-fa, no; lo tengo en mi cabeza, sé cómo lo digité en su momento y cómo lo toco y me lo guardo en ese momento para directamente el ensayo. Y ahí lo disfruto plenamente. Porque si lo toco en casa no es igual. Entonces, es la melodía en sí, sencilla, con lo cual le gusta a todo el mundo; la orquestación que emplea, la manera de armonizarla, orquestrarla y los instrumentos que utiliza en cada momento. Y a eso hay que añadirle un plus, que es, no cultural, ni social de la época, sino en el momento personal que Joaquín la compone, por la muerte de un hijo. Es un tema de inspiración especial, no es normal. Ahí está tocado por la mano divina, y no lo digo yo, lo dicen grandes compositores y directores de orquesta acostumbrados a dirigir a los grandes compositores de la historia, y todos coinciden: ahí hay algo. Por eso considero que no hay que buscar en tantos factores sociales o históricos.

J.C.A.: Pero claro, entonces España está en la posguerra, decaída y pobre, y hace falta algo que anime espiritualmente a la gente, a la gente española en general. Entonces, llega una música de guitarra tan bonita que puede ayudar, posiblemente...

D.M.: Quizás ayude, igual que pasa con más artistas de esa época, figuras como Marisol que es malagueña, o Joselito, que te llegan un poco al alma. Es posible que eso influya un poco, porque deja un buen sabor de boca y despierta sentimientos.

J.C.A.: Creo que has dicho dos palabras o dos conceptos clave: uno, el de la complementación de la orquestación del *Concierto*; y otro, el del corazón: que llega. En mi más humilde todavía opinión, estos son los conceptos clave.

D.M.: Sí, claro, por supuesto. Es que no lo puedes explicar con palabras. Llega o no llega.

J.C.A.: Y sigue llegando.

D.M.: Sí. Lo he tocado muchas veces y nunca me he cansado de esa melodía. Cuando una cosa la tocas mucho corre el peligro de que termines harto, pero ese peligro no se da con el tema principal del segundo movimiento; siempre, como si fuera el primer día, el vello se me pone de punta cada vez que lo toco.

J.C.A.: Me gustaría preguntarte por la guitarra de Regino Sainz de la Maza en los tiempos del estreno del *Concierto de Aranjuez* (el 9 de noviembre de 1940 en Barcelona): ¿Qué tiene que ver la guitarra como instrumento, frente a la voz u otros medios de emisión sonora en esta música que se extiende en el tiempo por toda la segunda mitad del siglo XX? Aunque yo creo que ya has contestado a esto al hablarme de la concertación, instrumentación, la orquestación de toda esta música, pero la guitarra es el centro...

D.M.: Claro, bueno aparte que... no estoy seguro, pero Regino le habla a Rodrigo que le haga un concierto para guitarra y orquesta ¿verdad?

J.C.A.: Sí, el año 1938, en San Sebastián, reunidos los dos con el marqués de Bolarque, después de un cursillo en Santander, Rodrigo va camino a Francia y, según cuentan Kamhi, Iglesias y Moyano en sus memorias, después de una gran cena y un buen vino Regino convence a Rodrigo, que está muy contento y le contesta: “eso está hecho”; y efectivamente estaba hecho, pues tardó pocos meses en completarlo.

D.M.: También está el carácter nacionalista de la guitarra y el idioma que Rodrigo usa también, como compositor del nacionalismo español.

J.C.A.: Yo describo esto como el valor de icono que tiene la guitarra. Es un icono nacional, nuestro, español, y no solamente la figura del instrumento, sino el sonido, el timbre.

D.M.: Así, es claro. Yo creo que los guitarristas estamos todos de acuerdo en eso, que tocamos el mejor instrumento.

J.C.A.: Estamos de acuerdo. Háblame sobre tu experiencia personal o profesional con la música de Rodrigo: estudio, conciertos, grabaciones, escritos. Ya has hablado un poco de eso: has tocado un repertorio increíble, yo creo que son las obras más difíciles,

excepto quizás el *Elogio de la Guitarra*. No has tocado, por ahora, la *Sonata Giocosa*, la *Sonata a la española*...

D.M.: El segundo movimiento me encanta de la *Sonata Giocosa*, la he leído en casa y la he digitado, pero no la he tocado en público.

J.C.A.: Pero, por ejemplo, el *Concierto de Aranjuez* lo has tocado en público incontables veces ¿no?

D.M.: Muchas veces, sí. No te puedo decir, pero más de cincuenta seguro.

J.C.A.: ¿En cuántos países lo llevas tocado?

D.M.: Lo toqué con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, en Siria con la Sinfónica de allí, en Japón dos veces, dentro de veinte días lo toco en Israel, y en España, que es donde más lo he tocado, por supuesto. Y no sé si se me escapa algún país, sí, en Turquía. Y con orquestas de fuera y de aquí, la de Japón, la de Castilla La Mancha, las de Granada, el Conservatorio y la de Baza, pero sobre todo con orquestas de fuera.

J.C.A.: Enseñanza a alumnos. Supongo que esa experiencia tuya, la transmites a los alumnos, quizá a los mejores, que llegan al último curso de grado superior y que son tan valientes como para abordar el estudio de esta obra.

D.M.: Claro, a los alumnos intento decirles el abanico disponible de Conciertos para guitarra y orquesta en cada curso, y que ellos elijan. No me gusta obligarles y decirles ¡Pues vas a tocar el *Concierto de Aranjuez*! Pero siempre hay un porcentaje de alumnos que quieren tocarlo, entonces yo lo hago gustosamente, me gusta mucho enseñarlo y seguir compartiendo e intercambiando opiniones, también con los alumnos. Yo sigo cambiando digitaciones en el *Concierto de Aranjuez*; es una continua evolución. Cuando enseñas ese concierto, y cuando digitas, dependiendo de la mano del alumno, te sigues enriqueciendo y empapando de esa obra.

J.C.A.: La enseñanza nos enseña.

D.M.: Donde más he aprendido, te puedo asegurar que es enseñando, y no sólo en cursos superiores, sino a niños, eso es lo que luego me ha permitido poder enseñar lo mejor posible a alumnos de grado superior.

J.C.A.: Son estrategias didácticas muy distintas, contactos personales muy distintos también, pero la enseñanza es la misma.

D.M.: Claro, la mano se coloca cuando un alumno es pequeño y luego es la misma cuando es grande. Lo que cambia es el repertorio, el nivel de dificultad, pero la técnica es la misma, o sea: mano derecha, mano izquierda, relajación de hombros, del cuerpo... prácticamente es lo mismo. Incluso a un alumno de grado superior con mucha tensión le puedes aplicar los mismos conceptos que a un niño que empieza a tocar la guitarra, exactamente igual. Dando clase ha sido cuando yo más me he tenido que analizar a mi mismo para poder explicar algo que, a lo mejor en mi caso, he adquirido de manera más natural y espontánea. Entonces me he analizado muchísimo para poder transmitir esos conocimientos, porque al principio dices: “no, no, esto es así”, y te dirá el niño: “¿y cómo es así?”. Si tú no te analizas y te quedas un poco con la sensación que tú sientes para poder explicar a un alumno esa sensación.

J.C.A.: O sea, que tú ejemplificas.

D.M.: Sí. Por poner un ejemplo, con los niños en el Conservatorio de Baza, que además nunca se me olvidará, y como este ejemplo hay muchos: cuando toca las terceras en cuerdas inmediatas con índice y medio, normalmente un niño tira de las cuerdas hacia fuera, como implica la propia palabra “tirar”, cosa que no se da con el apoyando en los comienzos. Entonces, pensando en la manera de resolver esto, si se le dice al niño que tire hacia el codo, toca agarrotado. Me di cuenta que el movimiento que hacen los dedos al pulsar las cuerdas es exactamente el mismo que cuando te rascas la rodilla, algo tan cotidiano y tan normal como ese gesto; entonces eso me sirve para decirle al alumno ¡rascate la rodilla! Y se rascaba la rodilla con la mano perfecta, relajada, la muñeca sin sacarla, y un “rascado” perfecto, por así decirlo. Le dije que se quedara con esa sensación y, posteriormente, la trasladada a la guitarra. Y salió a la primera. Y como eso, todo. Por eso he intentado analizarme yo para analizar

esos movimientos y equiparlos a los movimientos cotidianos, naturales de las manos, y aplicarlos a la técnica de la guitarra.

J.C.A.: Todavía no hemos llegado al quid de la cuestión: flamenco y folclore en la música de Rodrigo, frente al clasicismo academicista, digamos. ¿Cuánto sí, y cuánto no? ¿Si hay algo influiría en el éxito popular del *Aranjuez*?

D.M.: Te refieres dentro de la propia obra ¿o de otras versiones?

J.C.A.: Me refiero a nuestro *Concierto de Aranjuez* completo, si tú ves los elementos flamencos que hay ahí o no.

D.M.: Por supuesto, pues la misma cadencia tiene partes de bulería, por lo menos los ritmos.

J.C.A.: Hasta en el modo: el modo frigio...

D.M.: Sí pero eso no sólo en el *Aranjuez*, sino en toda la música de Rodrigo. Puede que todo ello haya influido en el éxito del *Concierto*. Porque lo nacional, lo que sale de lo popular, de lo más adentro del pueblo, suele gustar. Entonces, si esto lo juntas a un academicismo clasicista... Por ponerte un ejemplo, Falla, que es nuestro compositor más internacional, es a la vez el más popular y es que lleva esa música, la popular, a lo más culto, como en *La Vida Breve*, está llevando un tema popular a lo más alto, y a un nivel instrumental máximo. Para mi Falla es quizás el más universal; Rodrigo también, por supuesto, pero es que Falla llega a lo más alto con esa música que está sacada de lo más llano.

J.C.A.: Porque, hablando de Falla, piensa que fue mentor suyo [de Rodrigo]; el que le facilitó la beca Conde de Cartagena que le posibilitó estudiar en Friburgo hasta la llegada de la Guerra Civil, aunque luego pudo continuar, y además, él tenía admiración por Falla, como parece demostrarse con *Invocación y Danza*...

D.M.: Sí, pero Falla era su contemporáneo. Quizá antes, al comienzo de su carrera, tenía como referentes a Albéniz y Granados. Luego seguro que estaba Falla, por supuesto.

J.C.A.: Y a partir de su aprendizaje de estos maestros, Albéniz, Falla, Turina, va consiguiendo una síntesis entre lo popular y lo clásico, o entre lo folclórico y lo culto.

D.M.: Culto, entre comillas.

J.C.A.: Sí, por emplear los términos habituales, para no complicarnos la vida; lo popular y lo clásico, o lo culto y lo popular, viene a ser lo mismo, lo esencial es esa síntesis; y lo mantiene, lo mantiene totalmente, al margen de ese escarlatismo que tiene, por ejemplo, la *Sonata Giocosa*, y algunas partes, incluso del mismo tercer movimiento del *Aranjuez*, ¿no?

D.M.: ¡También! Tiene un poco de ese estilo, así, contrapuntístico, como el *Concierto* para arpa también.

J.C.A.: Ese tipo de floreos de la *Sonata Giocosa*...

D.M.: Ese segundo movimiento de la *Giocosa* me encanta, y la manera que tiene de escribir la línea armónica para la guitarra. Me encanta, está muy bien escrito.

J.C.A.: Es muy difícil para la mano y hay que arreglarlo, ¿no te parece?

D.M.: Sí. Es difícil porque es uno de los compositores que escribe para guitarra sin ser guitarrista. Por eso, ahí está la mano de Pepe Romero, que quita notas y hace arreglos. Si cogemos la versión original de *Invocación y Danza*, la partitura original, transcrita por su mujer, podemos encontrar acordes intocables; incluso en alguno de ellos –supongo que será un error– te encuentras siete notas. Ello lleva implícito consigo la dificultad, que es mortal.

J.C.A.: Por eso cada guitarrista tiene su versión.

D.M.: Pepe [Romero], por ejemplo, cambia la disposición de algunos acordes y baja una octava el obstinado del segundo tema.

J.C.: Es interesantísima esta conversación, que espero transcribir correctamente para transmitir la emoción y la pasión que tenemos por la música y por la guitarra. Y ya vamos a llegar al punto nuclear: las versiones populares, como *En Aranjuez con tu*

amor, o *Aranjuez Mon Amour*, en pop, disco, *rock*, *jazz*, etcétera. ¿Qué opinión te merecen? ¿Crees que está justificado eso o el público popular debe educarse en la música culta?

D.M.: Está justificado cien por cien porque, tú ya lo estás diciendo, y se dice “se va a tocar la versión de...”, no “El *Concierto de Aranjuez*”. Me parece perfecto que se haga. Hace poco escuché una versión de Leo Brouwer tocando el *Concierto de Aranjuez* y haciendo lo que quiere, magistral, entonces, como le sale del corazón, le sale del alma, quién soy yo para decir que eso no está bien. Todo eso enriquece. Ahora, no es el *Concierto de Aranjuez*, es “una versión del *Concierto de Aranjuez*”. Me parece enriquecedora la versión de Paco de Lucía, y además él es el más idóneo para tocar eso porque el *Concierto de Aranjuez*, como la música de Rodrigo, se basa en lo popular; se basa en la música española, se basa en la guitarra flamenca. Y ¿por qué el guitarrista más grande de todos los tiempos del flamenco no puede tocar esa música? Todo eso depende de la interpretación de cada uno, de los gustos personales, y a mí a lo mejor me puede llegar a gustar en ocasiones más que un guitarrista clásico. Puede ser, y no el sonido y eso, pero sí la estética y la manera de entender, el “quejío” y el ritmo, o la manera de llevar el tiempo, por ejemplo, que son cosas que a los clásicos nos cuesta más, pues el primero y el tercero [movimientos] son rítmicos.

J.C.A.: Sí, pues tengo varios vídeos y discos de versiones y he cronometrado que la de Paco no es la más rápida.

D.M.: Ya, pero es la más rítmica. Lleva el ritmo que parece que no está cuadrada; el tercer movimiento es *Allegro Gentile*, no tan rápido, y una cosa es el ritmo interno y otra la velocidad, porque si lo haces muy rápido pero no hay rítmica... mejor hacerlo un poco más lento con ritmo, eso es lo que da la sensación de velocidad. Ese ritmo interno, el sentirlo, Paco lo consigue.

J.C.A.: Esa subdivisión interna, sí. Creo que conoces muchísimo el *Concierto de Aranjuez*, pero veo que a esos temas y esas cosas de *jazz* te interesan menos, porque tú no tienes tiempo de escucharlo todo.

D.M.: Pues tengo poco tiempo y lo que más escucho, tengo que decirlo, es música clásica, y no sólo de guitarra. Oigo mucho violín, orquesta, sinfonía, y el *jazz* me gusta, pero estoy en proceso. Sin embargo el clásico lo entiendo; las funciones armónicas de los instrumentos que estoy escuchando, lo entiendo, pero el *jazz*, me gusta y sé que hay un mundo ahí por descubrir.

J.C.A.: Por descubrir, por supuesto. Yo me permito una licencia, una recomendación: que escuches el disco *Sketches of Spain* de Miles Davis, concretamente el corte que se titula, tal cual, *Concierto de Aranjuez*, es un disco grande grabado en el año 1959, publicado en 1960, y te lo recomendaría, como buen oyente y analista de música.

D.M.: Me gustaría, pues la he oído en radio, algún minuto suelto, pero me gustaría escucharla completa y con tranquilidad.

J.C.A.: A mí me gusta el *jazz* desde siempre, por eso conozco todas esas versiones y especialmente esta de Davis, en la que hay un director, Gil Evans, y en la que está todo medido y cuidado. Vi a Miles Davis el año 1984 en San Sebastián, en el Festival de Jazz, y ya no estaba bien de salud; creo que tocó no más de cuatro notas en cada tema, pero ¡qué cuatro notas!

D.M.: Hay gente que está también tocada por una mano divina y cuando da dos notas, transmite, y llega. No todo el mundo, pero hay gente que lo hace, y a mí me da igual que lo haga con guitarra eléctrica, con guitarra blues, con guitarra clásica, al fin y al cabo, lo que llega, es lo que emociona. Ya sea tocado con un instrumento o con otro, lo que llega al final es esa manera de transmitir. En conclusión: cualquier cosa, estando bien hecha y, sobre todo, estando bien interpretada, a mí me gusta, lo apruebo.

J.C.A.: Estás aportando muchos datos, cosas interesantes y profundas sobre esta música; pero hay una aún latente: los músicos hablamos el mismo idioma. Todos los músicos del mundo, tanto aquellos maravillosos que están tocados por las manos divinas, como los normales, los populares, los clásicos, los flamencos, los folclóricos, los jazzistas, los pop. Todos los músicos hablamos el mismo idioma.

D.M.: Es una manera de expresión.

Epílogo

DM: Antes he hablado un poco del tema principal, ese que a todos nos llega al corazón. Pero ese segundo movimiento está compuesto de una manera especial. Rodrigo tuvo una motivación especial para crear ese segundo movimiento, y fue la muerte de un hijo que perdió, que no llegó a nacer. Entonces, en el segundo movimiento se puede buscar la similitud de un diálogo entre Rodrigo (el padre) y Dios. Eso se puede observar en que primero establece los temas, el tema principal, ese que a todos nos llega, y cuando empieza la cadencia, si nos damos cuenta, si analizamos, empieza muy poco a poco [entona]: re-do-re, sol-sol-sol, la-si-do-do, etc. Aunque antes hace una pre-cadencia: si-la-si... todo muy calmado, en una etapa de meditación de Rodrigo: “Por qué te has llevado a mi hijo...”.

JCA: La del tema en el bajo.

DM: Eso es. Luego empieza re do re sol, etc. vemos, y podemos observar que él (la guitarra) se va poniendo más nervioso, la guitarra se va agitando más, es una queja, un “quejío” frente a Dios: “por qué te llevas a mi hijo, por qué a mí, etc.”, que a él le tuvo que doler profundamente esa pérdida. Entonces la guitarra va cada vez acelerándose más, ampliando los arpegios, que empiezan siendo de tres y acaban recorriendo las seis cuerdas, hasta de doce, y llega el momento en el que explota. ¿Cuándo explota? En los rasgueos antes del *tutti* final [lo tararea] eso es un “chillío” de “¡por qué!”, un “quejío” y, de repente, todo se calla, y aparece Dios, la grandiosidad de la orquesta, frente al padre, lo humano, la fragilidad de guitarra. Después de esa intervención de Dios, vuelva a aparecer la guitarra, evocando la resignación del padre...

JCA: Esos tresillos modulantes, de vuelta a la tónica, a la tierra...

DM: Esa es una de las partes más bonitas del segundo movimiento, que finalmente se va perdiendo. Con esto quería explicar ese paralelismo, esa similitud que podemos encontrar en el segundo movimiento entre Rodrigo (padre-guitarra) y Dios (orquesta).

Realizada en Málaga, el 2 de junio de 2015

*Mas no busquéis disonancias;
porque, al fin, nada disuena,
siempre al son que tocan bailan.*

A. Machado

